Hans Belting

Hieronymus Bosch

Garten der Lüste



Prestel

Hans Belting

Hieronymus Bosch

Garten der Lüste

Prestel

Hans Belting

Hieronymus Bosch

Garten der Lüste

126 Seiten mit 71 Abbildungen, davon 67 in Farbe, und einer Ausklapptafel

Die rätselhaften Bilder des Hieronymus Bosch beflügeln die Phantasie der Betrachter und gehören seit langem zu den Glanzstücken der wichtigsten Museen der Welt. Lust, Glück, Schmerz und Qual liegen in diesen Darstellungen eng beieinander. Wunderbare Landschaften, in denen Menschen, Tiere und Fabelwesen in paradiesischer Eintracht miteinander leben, stehen seinen apokalyptischen Bildwelten mit einander bekämpfenden Luftschiffen und Bombenexplosionen gegenüber, die von einigen Forschern als hellsichtige Visionen kommender Kriege interpretiert wurden. Andere vermuteten, dass der Maler vor allem gegen die katholische Kirche Stellung nehmen wollte.

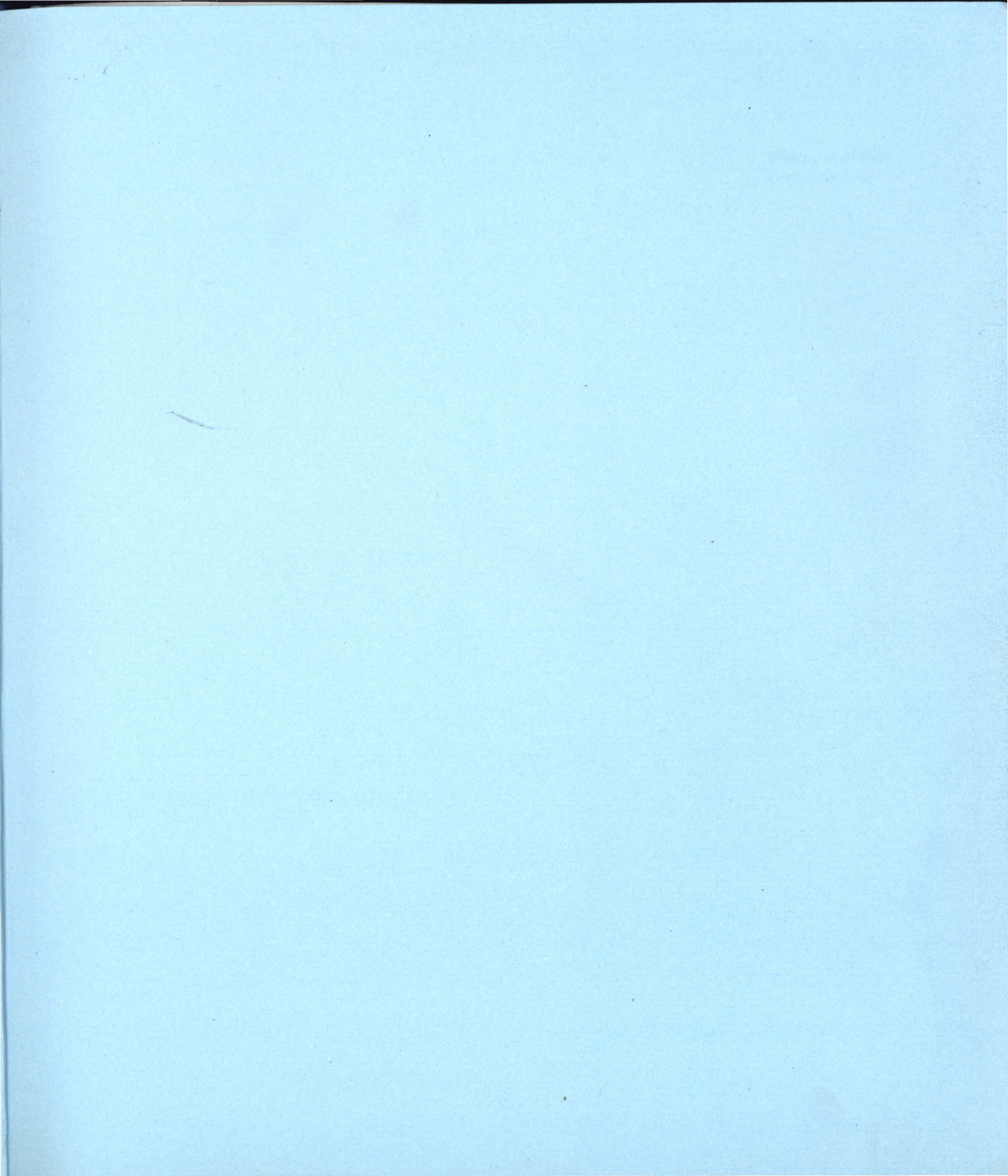
Hans Belting deutet das Triptychon »Der Garten der Lüste« von Hieronymus Bosch weder als häretisches Meisterwerk, noch als individuelle Auseinandersetzung mit den kirchlichen Dogmen, auch nicht als opulente Illustration der Schöpfungsgeschichte. Er sieht in den Tafeln eine gemalte Utopie, die nur aus dem ›Zeitgeist‹ heraus entstehen konnte, und setzt sie in Beziehung zu den humanistischen Theorien von Thomas Morus und Willibald Pirckheimer. Boschs Frage war: »Wie sähe die Welt aus, wenn der Sündenfall *nicht* stattgefunden hätte?« Außerdem ist es dem Autor gelungen, den weltlichen Auftraggeber und den Verwendungszweck des Bildes zu bestimmen.



Prestel

München · Berlin · London · New York

www.prestel.de



Hans Belting

Hieronymus Bosch

Garten der Lüste



Prestel

Hieronymus Bosch
Garten der Lüste



Hans Belting

Hieronymus Bosch

Garten der Lüste



Prestel
München · Berlin · London · New York

Zum Andenken
an
Dietmar Kamper

Die Bildvorlagen wurden uns freundlicherweise von den Museen und Leihgebern zur Verfügung gestellt oder stammen aus dem Archiv des Verlages oder des Autors, außer:
Bayerische Staatsbibliothek, München S. 97
Bibliothèque Royale de Belgique S. 99
Bridgeman Art Library, London S. 72
Bob Goedewaagen, Rotterdam, S. 81
Kimbell Art Museum, Fort Worth/TX S. 6
Musée du Louvre, Paris, RMN S. 95
Musée du Louvre, Paris, RMN-R.G. Ojeda S. 67 links oben
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Foto: Tom Haartsen S. 63 rechts, 65
National Gallery of Art, Washington DC, © Board of Trustees/ Lyle Peterzell S. 67 rechts
Öffentliche Kunstsammlung und Kupferstichkabinett, Basel S. 107, 114
Palazzo Ducale, Venedig S. 91 (Abb. 1 u. 2)
Royal Collection Enterprises S. 118
Scala Group, Antella/Florenz S. 91 (Abb. 3 u. 4) u. 92
Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin, Foto: Jörg P. Anders S. 69
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a.M., Foto: Ursula Edelmann S. 63 links
M. Willems, Ver. Heymans Bedrijven S. 94
Yale University Art Gallery, New Haven CT, Foto: Geraldine T. Mancini S. 67 links unten

Auf dem Umschlag: *Garten der Lüste*, Mitteltafel, Detail
Frontispiz: *Garten der Lüste*, Mitteltafel, Detail

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme
Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei
Der Deutschen Bibliothek erhältlich

Prestel Verlag · Mandlstraße 26 · 80802 München
Telefon 089-38 17 09 0
Telefax 089-38 17 09 35
E-mail info@prestel.de
www.prestel.de

Lektorat: Eckhard Hollmann
Gestaltung und Herstellung: Meike Weber
Reproduktion: Eurocrom 4 s.r.l., Villorba
Druck: Sellier, Freising
Bindung: Conzella, Pfarrkirchen

Printed in Germany

ISBN 3-7913-2644-9

INHALT



Jan Gossaert, *Porträt Hendrik III., Graf von Nassau-Breda*. Um 1517, Fort Worth, Kimbell Art Museum

Der Erzieher Kaiser Karls des V. war schon in seiner Jugend Besitzer des *Garten der Lüste*.

DIE GESCHICHTE EINER FASZINATION

Boschs Gemälde haben, seit die moderne Forschung begann, immer wieder die Phantasie erregt und eine Faszination ausgeübt, die unersättlich nach neuen Deutungen verlangte und sich doch mit keiner Deutung zufrieden gab. In diesem Ritual, das sich von keinem Misserfolg entmutigen ließ und um so mehr Thesen hervorbrachte, je weniger sie überzeugten, wurden die Kunsthistoriker bald von Literaturwissenschaftlern, Volkskundlern und Historikern, ja auch von Schriftstellern abgelöst, die in dem offenen Wettbewerb der Deutungen ihre eigene Beschreibungskunst feierten. Alle Interpreten suchten, ob eingestanden oder nicht, nach dem Schlüssel für ein stimmiges Weltbild, das sie in Boschs Werken wie in einem Spiegel oder einem Bekenntnis wiederfinden wollten, als ließe sich der Inhalt von dieser gemalten Poesie säuberlich ablösen. André Breton nahm Bosch in seiner ›Kunst der Magie‹ mit dem Blick des Surrealisten sogar für eine gnostische Haltung in Anspruch, die ihr Weltbild mit System jedem einfachen Zugriff entzog. Er beteuerte, dass sich bei Bosch »Fideismus und Revolte in seltsamer Weise vermählen.« Die rätselhafte Präsenz dieses Œuvres steigerte sich im modernen Blick im gleichen Maße, wie die Person seines Schöpfers im Dunkel der Geschichte entglitt. Wo Informationen über sein Leben fehlten, setzte die Suche nach jedem kleinsten Indiz dafür ein, das in den Gemälden zu entdecken war. Die modernen Kameras lieferten für diese Suche mechanische Augen, die im Gewebe bereits gealterter Malflächen immer neue und möglicherweise verräterische Details aufspürten.

Alle Werke Boschs werden in der Faszination von dem sogenannten *Garten der Lüste* übertroffen, einem Werk, von dem wir nicht einmal den ursprünglichen Titel kennen. Hier gibt es aber ganz besondere Gründe, welche die Faszination nicht zur Ruhe kommen lassen. Der Maler beunruhigt uns nicht nur durch ein verschlüsseltes Thema, sondern auch durch die verführerisch moderne Freiheit seiner Bilderzählung, die sich den zeitgebundenen Inhalten entzieht. Auf der Mitteltafel des *Gartens der Lüste* setzt er diesem Abenteuer wilder Phantasie die Krone auf. Der amerikanische Schriftsteller Peter S. Beagle, der über das Werk ein schönes Buch geschrieben hat, spricht von dem »erotischen Wahnsinn«, der uns zu Voyeuren macht. Über diesem Garten liege »die betörend verlassene Luft einer perfekten Freiheit.« Damit ist der utopische Sinn dieses Gemäldes angedeutet, der auch meine eigene Deutung bestimmt. Dieses Paradies liegt nirgendwo, weil es nie Wirklichkeit geworden ist. Man würde es heute eine virtuelle Welt nennen. Der Skandal in diesem Bild besteht in einer erotischen Szenerie, die dennoch in eine biblische Perspektive gerückt ist. Da gibt es für uns keine Anleitung des Malers, diese Szene augenblicklich als Sünde zu entlarven. So entstand der Verdacht der Ketzerei. Wo immer der Maler seine eigene Welt mit Spott und Pessimismus abbildet, nimmt man ihm diese Haltung leichter ab, als wenn er ein Paradies

malt, das weder den irdischen Sündenpfuhl noch den christlichen Himmel abbildet und also eine imaginäre Welt darzustellen scheint.

Aber die Faszination die das Werk durch den Vexierspiegel einer ganz und gar widersprüchlichen Werkauffassung auslöst, ist damit immer noch nicht befriedigend erklärt. Die Kunsthistoriker gestehen immer wieder fast grimmig ein, das Werk sei trotz der dreiflügeligen Altarform mit Sicherheit kein Altar gewesen. Aber diese Versicherung bestätigt nur, dass Bosch hier eine Altarform benutzt, ohne einen Altar zu malen. Ähnlich ist der Widerspruch zwischen der kirchlich gebundenen Bildwelt des Mittelalters und einer Kunstauffassung, welche die neue Ära der Sammlerkunst ankündigt. Bosch stand zwischen den Generationen, die sich an der Epochenschwelle um 1500 begegneten, und gewann seine persönliche Freiheit durch die zeitliche Situation eines »nicht mehr« und »noch nicht«. Hätte er schon die antiken Mythologien gemalt, mit denen die Kunst der Renaissance bald in seine Heimat Einzug hielt, so würden wir seine Kunst nur mit flüchtiger Aufmerksamkeit registrieren. Stattdessen ist es der Verdacht eines Tabubruchs, der in der Bosch-Forschung immer wieder aufflackert. Wir können nicht anders, als von seinem psychologischen und soziologischen Realismus fasziniert zu sein. Doch gerade der Realist Bosch nützt uns wenig für die Deutung des utopischen Paradiesesgartens im *Garten der Lüste*. Der Zeitkritiker Bosch scheint hier gleichsam gegen sein eigenes Weltbild zu verstoßen. Wie muss also dieses Gemälde gedeutet werden, damit es in das übrige Œuvre des Malers passt, so wie es die Seitenflügel mit Paradies und Hölle tun? Bei diesem Vorhaben fehlen uns aber Stimmen aus der Entstehungszeit des Bildes, das, mit einer wichtigen Ausnahme, erst fast ein Jahrhundert später kommentiert wurde, nachdem es sich als Ankauf aus dem konfiszierten Nachlass eines niederländischen Rebellen bereits in spanischem Besitz befand. Im Escorial, der Klosterresidenz des Ketzerfeindes Philipp II., sah es für die Augen einer neuen Zeit trotz seines Ruhmes plötzlich fremd und verdächtig aus.

Abb. Seite 72

Jetzt musste man den Maler erst einmal vom Verdacht der Häresie reinigen, bevor man überhaupt von ihm sprechen durfte. In der königlichen Bildersammlung bestand gleichsam eine erhöhte Alarmbereitschaft angesichts aller Bilder, in denen Glaubensfragen eine Rolle spielten. Nicht nur lauerte überall der Verdacht der Ketzerei. Seit die Bilder in die religiösen Auseinandersetzungen der Glaubensspaltung verwickelt waren, mussten sie gegen die Bilderfeinde durch den Beweis ihrer besonderen Glaubenstreue verteidigt werden. Da half es wenig, dass Bosch die Reformation gar nicht mehr persönlich erlebt hatte. Jetzt musste bewiesen werden, dass Bosch »zu Unrecht als Ketzer verdächtigt« wurde, wie der Mönch José de Siguënza warnend den Zweiflern entgegen hielt, die bereits ihre Wühlarbeit begonnen hatten. Man dürfe sich nicht von den ›Farcen‹ (Disparates) blenden lassen, weil Bosch seine Wahrheiten mit dichterischer Freiheit verkleidet habe. Es sei sein Verdienst gewesen, die Seele (statt des Äußeren) der Menschen mit ihrem Chaos und ihren Sünden an das Licht zu ziehen, wofür

Das Triptychon in geschlossenem Zustand:
Die Schöpfung

Ipse dixit et facta sut

Ipse mãdauit et creata sut




129. 67.

Hieronymus Bosch,
Der Garten der Lüste, 1480–90,
Triptychon, Öl auf Holz,
220 x 195/390 cm,
Madrid, Museo Nacional del Prado

Gesamtansicht in geöffnetem Zustand:
Paradies (linke Tafel), *Imaginäres Paradies* (Mitteltafel),
Hölle (rechte Tafel)


EL BOSCO

es in der Tradition der Malerei keine Regeln gab, gegen die er hätte verstoßen können.

Der Bibliothekar des Escorial greift im Falle des *Gartens der Lüste* auf eine Formulierung zurück, die bereits bei der Inventarisierung des Werks, 1593, eine Rolle gespielt hatte. Die Erdbeere ist für ihn ein Symbol der »variedad del mundo«, was etwa mit Torheit, Unbeständigkeit und Wandelsinn der schlechten Welt zu paraphrasieren wäre. Inzwischen waren Bilderrätsel in Mode gekommen, die einer emblematisch und sprachähnlich aufgefassten Kunst dienten. In diesem zeitgemäßen Sinne greift Siguënza die Erdbeere als einzelnes Motiv heraus, um es, mit seiner moralisierenden Bedeutung, als Schlüssel und Motto des Ganzen zu benutzen. Der »flüchtige Geschmack der Erdbeere« weise auf die Vergänglichkeit der Sinnenfreuden in der hier gemalten Sexualität hin. Ein großer Geist, so heißt es weiter, hätte aus dem Thema des Gemäldes, der Eitelkeit und Hohlheit der Welt, ein nützliches Buch machen können und wäre dabei ebenso frei und originell verfahren wie Bosch.

In einem ähnlichen Nahblick greift Siguënza die wilden Tiere heraus, auf denen Männer um den Lustteich der Frauen herum reiten, um sie als Allegorien der sündigen Leidenschaften zu deuten. Schon die antiken Philosophen hätten gerne Tiermasken für die Laster der Menschen gebraucht. So wandelt sich der Anblick eines Paradieses für Siguënza in das Emblem des irdischen Sündenpfuhls, als ob es bei Bosch gar keinen wörtlichen Bildsinn gäbe und als ob die Verführung durch Schönheit nur ein Mittel der Abschreckung gewesen sei. Hier dominiert ein Aspekt, der in anderen Bildern Boschs durchaus eine Rolle spielt, im Blick einer neuen Zeit, die gar nicht mehr genau hinsehen wollte oder, wenn sie es denn doch tat, ihren Blick rundweg verleugnete. Bosch hatte sein Bild nun wirklich nicht für die misstrauischen Blicke des Klerus gemalt, der denn auch bei ihm auf dem Höllenflügel schlecht genug wegkommt. Während Siguënza in dem Gemälde nur einen Spiegel der sündigen Welt sehen wollte, zwang Bosch die realen Betrachter, auf das gemalte Paradies wie auf eine unschuldige Gegenwelt zu blicken, für die ihre eigenen Maßstäbe von Schuld und Sünde nicht galten. Doch davon später!

Abb. Seite 19

Nur auf dem Höllen-Flügel traf Siguënza den Inhalt des Bildes mühelos, ohne dass ihm auffiel, welcher Kontrast sich hier zur Darstellung des Paradieses auftat. Die höllische Behausung, so schreibt er, entlarve brutal »das elende Ziel unserer Mühen. Wer sein ganzes Glück auf die Musik und die obszönen Lieder, ebenso wie auf die Spiele und den Tanz« gesetzt habe, der habe sich leichtfertig auf den »kurzen Genuss« verlassen, dem im Jenseits der »ewige Zorn ohne Gnade und Hilfe« folge. Bosch brauchte seine Glaubensreinheit in der Darstellung der Hölle nicht zu beweisen und konnte seiner Phantasie freien Lauf lassen, aber er machte aus ihr ein mehrdeutiges Bild. Zwischen den drei Tafeln lässt sich nirgends jene lineare Erzählung entdecken, die andere Werke wie das *Heuwagen-Triptychon* so stimmig erscheinen lässt (S. 86). Der inhaltliche Bezug zwischen dem zentra-

Seite 15, 16, 18:
Mitteltafel, Details





len Paradies und der benachbarten Hölle, wenn es ihn denn gibt, ist von ganz anderer Art, als es Siguënza wahrhaben wollte.

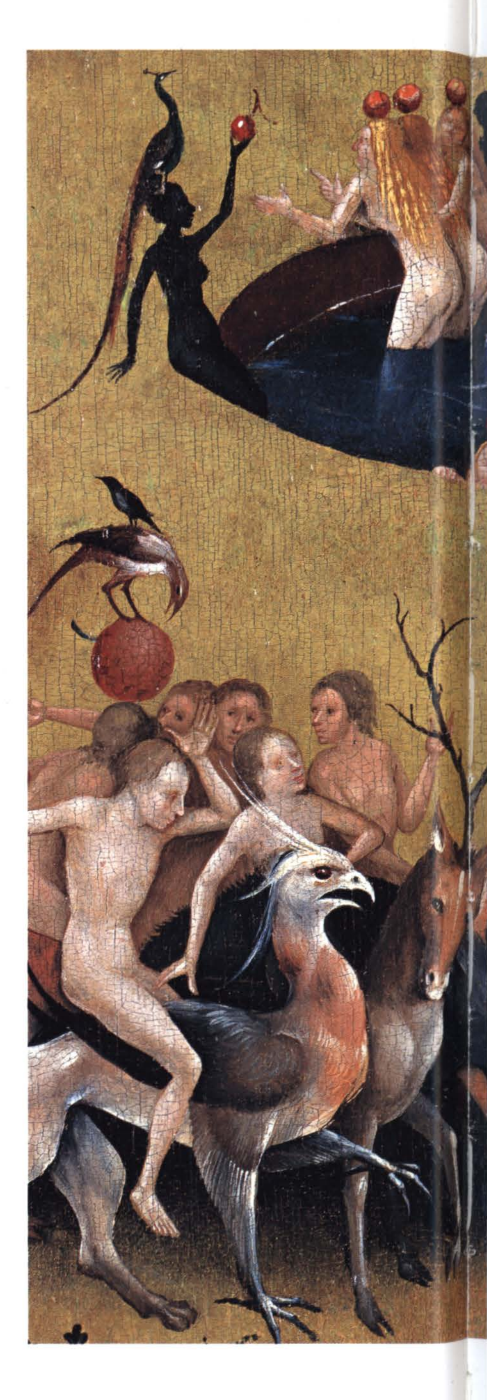
Auch der Vorwurf des Unglaubens ist Bosch schon in der Zeit Siguënzas gemacht worden. So ließ der spanische Dichter Quevedo (1580–1645) den Maler als Besucher in der Hölle auftreten, als er sein Buch über die menschlichen Träume schrieb. Dort beschwerten sich die Teufel bei Bosch, dass sie in seinem Werk zu Ausgeburten seiner Träume verkommen waren. Der Maler verteidigte sich dagegen mit der Bemerkung, er habe nicht an die Existenz der Teufel geglaubt. Das wäre ein gefährliches Geständnis gewesen, wenn Bosch es vor den Blicken der Inquisition hätte machen müssen, deren Kontrolle er mit seinem so öffentlich sichtbaren Werk ständig ausgesetzt war. Dennoch ist der Vorwurf Quevedos interessant, weil er gleichsam ungewollt die Kunstauffassung Boschs ins Spiel bringt, die so oft aus den Deutungen ausgeblendet bleibt. Wenn Quevedo Bosch unterstellt, statt kirchlicher Wahrheiten eine persönliche Traumwelt gemalt zu haben, so redet er im Grunde von der künstlerischen Phantasie, welche sich nicht dem Zwang eines festen Inhalts unterwarf.

Damit ist auch das Problem angesprochen, das die modernen Interpreten des *Gartens der Lüste* gequält hat. Sie suchten in diesem Werk nach einem verborgenen Klartext, der so zu entschlüsseln war, dass er sich auch ohne Bindung an Boschs Kunst beschreiben ließ. Die Werkform, in der sich Bosch ausdrückte, blieb dabei ebenso außer Betracht wie seine Kunstauffassung, für welche der Inhalt eher Mittel war und nicht das Ziel. Es war für moderne Betrachter offenbar schwer vorstellbar, dass Bosch mit seinen religiösen Themen eine Kunst schaffen wollte, die ihn davon befreite, sich den kirchlichen Predigern zu unterwerfen. Die Autoren der neu entstandenen Volksliteratur, mit denen er sich maß, hatten ihre literarischen Freiheiten schon gefunden. Wenn sich Bosch hingegen den Raum für seine künstlerische Freiheit erkämpfen wollte, musste er seine Betrachter davon überzeugen, dass die religiösen Themen, die sie in seinem Werk wiederfanden, auf sie aus dem Spiegel einer ganz persönlichen Kunst zurück blickten. Die Kunst erlaubte für Inhalte, die sonst streng reglementiert waren, eine Freiheit der Phantasie, die Bosch erst durch den Erfolg seines eigenen Werks legitimieren konnte. Es ging also nicht nur um seinen eigenen Erfolg, sondern um den Erfolg für eine Kunst, die es vor ihm noch nicht gab, zumindest nicht in der Malerei, denn hier stand die handwerkliche Tradition einer Freiheit, wie sie die Dichtung genoss, noch lange im Wege.

So kommt es zu einem paradoxen Befund, wenn viele moderne Interpreten von Boschs Kunst fasziniert sind, aber diese Faszination verleugnen oder vergessen, sobald sie von seinen Themen zu sprechen beginnen. Dann führen sie eine Debatte um Religion und Gesellschaft in der Zeit Boschs, bei der aber die Bedingungen der historischen Bildkultur zu kurz kommen. So war das Werk manchmal nur Anlass für lustvolle Thesen seiner Interpreten, aber immer wieder triumphierte es über die Moden der Interpretation, die einander in raschem Wechsel

ablösten. Ein herausragendes Beispiel dafür ist die seltsame Wirkungsgeschichte Wilhelm Fraengers, der den Maler Bosch, als Freigeist hinter dem Rücken einer machthungrigen Kirche, ganz in die Ängste und Hoffnungen seiner eigenen Zeit hinein zog und damit eine Weile als Orakel der Boschliebhaber verehrt wurde. Seine Deutung unseres Bildes, in dem er das »ideale Liebesreich« einer millenarischen Utopie erkannte, setzte allerdings, wie Fraenger selbst eingestand, den Auftrag aus einem ketzerischen Milieu voraus, für den es keine Grundlage mehr gibt, seit der wirkliche Besitzer des Werks bekannt geworden ist (S. 71).

Hartnäckig war auch der Versuch, die Diskussion über die alte Alchemie, die ohne die sinnliche Anschauung bei Bosch so trocken ausgefallen wäre, an diesem einen Beispiel festzumachen: es ging dabei nicht um das Verständnis des Malers Bosch, sondern um Belege für die mystische oder hermetische Variante der alten Alchemie, so wie sie Marguerite Yourcenar in ihrem Roman ›Die schwarze Flamme‹ breiteren Leserkreisen zugänglich gemacht hat. Dabei wurden die alchimistischen Motive und Apparate, die bei Bosch durchaus vorkommen, als Chiffren für einen geheimen Sinn des Ganzen, statt als zeitkritische oder satirische Beobachtungen des Malers aufgefasst. Bosch wurde also in der Moderne als Künstler ganz anders verstanden als etwa Leonardo da Vinci. Obwohl er der gleichen Generation angehört, repräsentierte er nicht den Künstlermythos der Renaissance: dafür fehlte auch eine niederländische Kunstliteratur, auf die man sich hätte als historische Quelle berufen können. So sah man in Bosch einen Einzelgänger, der in seinen Bildern wie in einer verlorenen Geheimsprache die Rätsel einer Zeitenwende ausdrückte, statt nach seinem Kunstbegriff zu fragen.





IN EINEM GEMALTEN LABYRINTH DES BLICKS

Bosch lockt uns im *Garten der Lüste* in eine Art Labyrinth, in dem wir von der Vielfalt der Motive leicht in die Irre geführt werden, weil wir keinen roten Faden angeboten bekommen, der uns sicher zum Thema führen könnte. So fürchten wir, in jedem Motiv, dem wir nicht genug Aufmerksamkeit schenken, einen versteckten Sinn des Ganzen zu verpassen. Eine Beschreibung, die auf alle einzelnen Motive einginge, würde schon an deren Fülle scheitern oder die Leser bald langweilen. So setzt bereits Boschs künstlerische Strategie der üblichen Bildbeschreibung feste Grenzen. Das beginnt schon auf der befremdlich stummen Außenseite, die wie ein Prolog zu der Erzähllust auf der Innenseite wirkt. Innen geraten wir links, der Leserichtung folgend, in ein Paradies, in dem der Schöpfer und seine beiden Geschöpfe nur eine einzige Szene aufführen. Im Nachbarbild setzt sich der Horizont dieser Landschaft fort, aber hier nehmen die Erzählungen auf der überfüllten Bühne kein Ende. Der Ton wechselt noch einmal abrupt in der nächtlichen Hölle, die vorne wie eine Folterkammer aussieht und hinten im Dunkel zahlloser Episoden versinkt. Fügen sich also die heterogenen Ansichten des Werks zu einem einzigen Argument zusammen oder zwingt uns Bosch, unsere Gedanken frei mit dem Werk zu assoziieren?

Abb. Seite 23
Abb. Seite 24
Abb. Seite 46
Abb. Seite 34

Schon der Erzählstil widersetzt sich der üblichen Werkbeschreibung. Wo sonst eine Komposition sicher unser Auge führt, verirren wir uns hier in einem überfüllten Panorama, dessen Motive wie ein lexikalisches Kompendium wirken, aber sich nicht als solches lesen lassen. Wir bekommen sie in einer Aufsicht zu sehen, die damals schon altertümlich war. Sie entzieht dem Subjekt den festen perspektivischen Standpunkt, der inzwischen schon die Norm der Bildbetrachtung bildete. Statt dessen eröffnet der Blick von oben, wie einst in der Buchmalerei, den Überblick über einen größeren Erzählraum. Tatsächlich dient die räumliche Wahrnehmung, ähnlich wie auf einer noch mittelalterlich naiven Simultanbühne, der Erzählung und nicht der neuen Blickeinheit von Zeit und Raum. Es ist nicht der perspektivische Raum, sondern die schiere Summe vieler Motive, die Bosch als Zeichen der Welt benutzt. Er registriert die Welt in ihrer Kontingenz, in ihrem Sosein, ohne dass er das, was in ihr alles geschieht, dem Leitfaden einer linearen Erzählung unterwirft. Wir dürfen uns von dem scheinbaren Archaismus seiner Malerei, der viele Hypothesen über Boschs frühen Werdegang als Maler ausgelöst hat, nicht täuschen lassen. Seine Bildsprache ist das Ergebnis einer Krise, die damals in der künstlerischen Nacherzählung der Welt eingetreten ist. Die Unschuld der sinnlichen Anschauung ist dahin, die die flämischen Maler der älteren Generation so begeistert hatte. Bosch entlarvt im Sein der visuellen Erscheinung immer wieder den Schein, aber muss dabei auf allegorische Verschlüsselungen zurückgreifen. Hier näherte er sich dem Projekt

der Literaten seiner Zeit, die ihren Lesern die Augen öffneten für die Abgründe hinter der Oberfläche der Dinge.

Halten wir all dies in Erinnerung, so lassen sich die einzelnen Bilder unseres Triptychons durchaus in einer logischen Reihenfolge beschreiben, in der sich auch eine mögliche Zeitfolge des Geschehens abbildet. Betrachten wir das Werk im geschlossenen Zustand, so geht die Erschaffung der Welt der Geschichte der Menschheit voran, die erst der Innenseite vorbehalten bleibt. Beachten wir ferner innen die Leserichtung, so geraten wir zunächst an die Erschaffung des ersten Menschenpaars, im Paradies, die der Erschaffung einer bevölkerten Hölle natürlich zeitlich weit voraus liegt. Nur die Mitteltafel, auf welche Bosch doch den Hauptakzent gelegt hat, fällt aus einer solchen Zeitfolge ganz heraus. Auf diesen überraschenden Bruch in der Erzählung hatte es Bosch gerade abgesehen, um das Argument aufzubauen, das er in diesem Werk in das Zentrum setzt.

Die Welt vor der Menschheit

Abb. Seite 23

Über das Thema der Außenseite (220 x 197 cm) herrscht seltene Einmütigkeit. Die Welt, die einmal dazu ausersehen war, das Paradies zu werden, ist hier, am dritten Tag des Schöpfungsberichts aus dem Buche Genesis, noch alleine von Pflanzen bevölkert. Auch fehlen ihr die Farben, die vor der Erschaffung von Sonne und Mond noch nicht »an den Tag treten« können. In den dunkel geballten Wolken »versammelte Gott die Wasser am Firmament«, wie es in der Bibel heißt. Unterhalb des Firmaments zog er die Wasser zum Meer zusammen, das die flache Erdscheibe getreu dem ptolemäischen Weltmodell umfließt. Die Pflanzen werden mitsamt ihrer »Samen und Früchte« von jenem fahlen Dämmerlicht gestreift, das vor der Erschaffung der Gestirne über der Welt lag. Besäßen wir noch die gemalte Weltkarte des Jan van Eyck, so stellte sich Boschs Darstellung einer noch unbewohnten Welt geradezu als eine Antithese dar. Auch musste jedem damaligen Betrachter auffallen, dass Bosch die unfarbige Darstellungsweise benutzte, die für die Außenseite mehrflügeliger Altarbilder die Norm bildete. Aber er benutzte sie im Gegensinn, denn dort gehörte sie, mit den Stifterporträts und dem Trompe l'œil der materiellen Dinge, zur Welt der Menschen, während sie hier die Welt vor der Zeit der Menschen in Erinnerung ruft. Ein solches Thema hatte es bis dahin noch auf keinem Tafelbild gegeben. Es wird denn auch nicht der Schöpfungsakt, sondern der Kosmos dargestellt, und zwar wie ein gläserner Globus, an dessen Wänden sich das Licht bricht. Der Globus, so wie ihn die Kaiser als Zeichen ihrer Weltherrschaft benutzen, hängt hier gleichsam im Nichts, weil er von einem undurchdringlichen Dunkel umgeben ist, das eine Welt vor und außerhalb der Schöpfung symbolisiert.

Hier hat Gott Vater Platz genommen. Bekrönt von einer Tiara, wie sie die Päpste trugen, hockt er ganz fern in der oberen Bildecke mit einem ungewöhnlich



Schöpfung: Gott Vater

schüchternen Schöpfungsbefehl, als entglitte ihm bereits die geschaffene Welt. Er trägt eine Bibel auf den Knien, als brauchte er ein Drehbuch, nach dem er die Welt erschuf. Bosch greift jetzt auf zwei lange lateinische Inschriften zurück, die seiner Darstellung zur Hilfe kommen sollen. Aber sie stammen nicht aus dem Schöpfungsbericht der Bibel, wie man erwarten würde, sondern aus einem der Psalmen, in denen der königliche Dichter David ein Schöpfungslob anstimmt. »Weil er es selbst gesagt hat, ist alles entstanden. Er selbst hat befohlen, was da geschaffen wurde« (Psalm 32.9). Der Psalm, den Bosch zitiert, ist eine freie Nachdichtung des Schöpfungsberichts gewesen, so wie auch Bosch für sich selber die Freiheit der Poesie in Anspruch nahm. Diese Nuance muss ernst genommen werden, denn sie bringt einen Autor ins Spiel, der die biblische Urgeschichte in ein Motiv seiner Kunst übersetzte. Bosch fordert uns mit diesem Zitat auch zum Weiterlesen des Psalms auf, in dem es heißt, Gott habe »vom Himmel herab geblickt«, als er das Meer wie in einem Schlauch sammelte und die Unterwelt in Verwahr nahm.

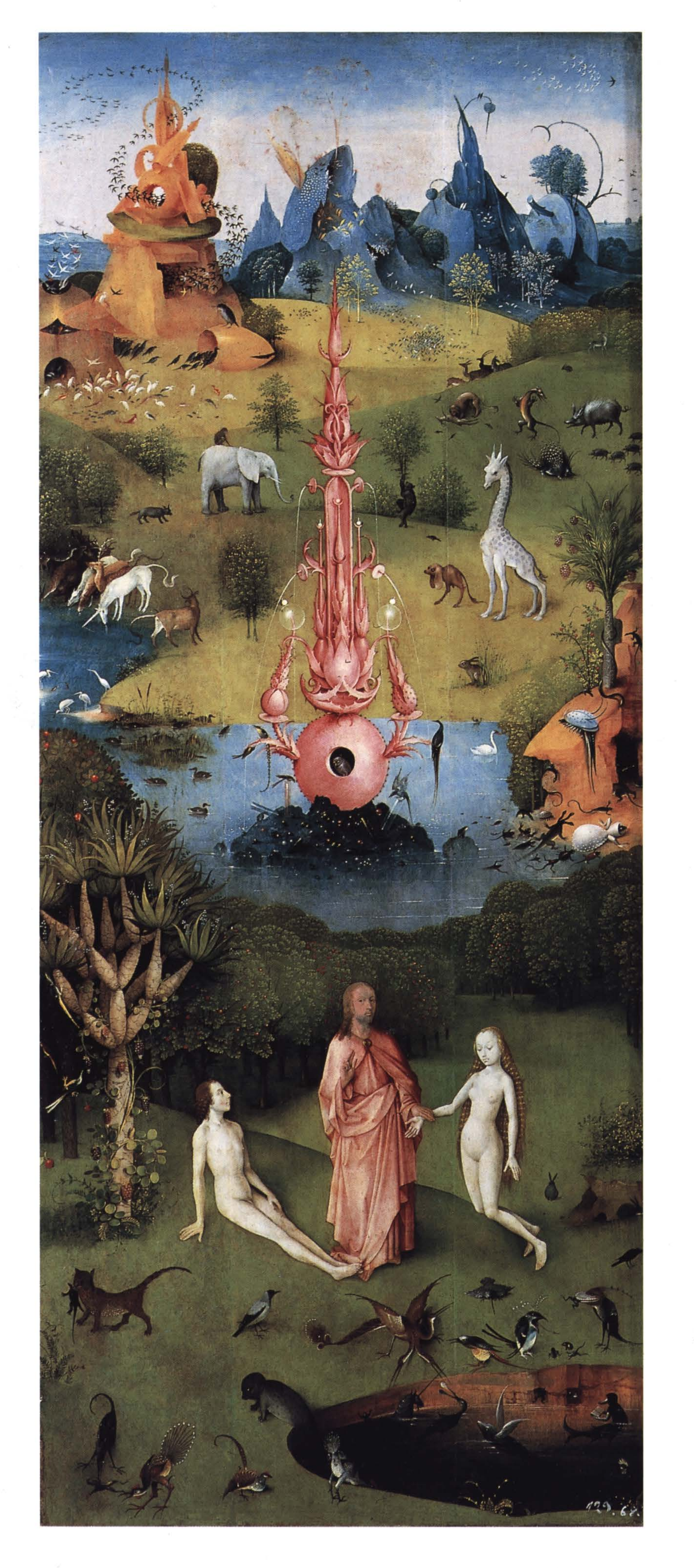
Die Außenseite des Werks wirkt wie ein gemaltes Schöpfungslob, denn sie rückt den unvollendeten Entwurf einer Welt, die noch nicht vom Menschen

missbraucht ist, in den Blick. Die Malerei reagiert auf dieses Thema, indem sie auf die Entfaltung der Farbe verzichtet. Mitten durch das Bild, das eher einem kartographischen Modell als einer Erzählung gleicht, geht aber wie ein Riss die Trennleiste der beiden Flügel hindurch, die unsere Neugier auf ihre Öffnung erwecken. Das geschlossene Werk symbolisiert zugleich eine noch verschlossene Welt. Zwischen der Außen- und der Innenseite besteht also ein ähnliches Verhältnis wie zwischen Entwurf und Ausführung oder zwischen Idee und Realität eines Projekts. Dieser erste Eindruck einer Ansicht der Welt überträgt sich deshalb von der Außenseite auf das Werk als Ganzes. Wer einmal vor der abweisenden Leere der mächtigen Außenflügel gestanden hat, ahnt bald, dass der Akt der Öffnung einmal zur dramaturgischen Wirkung des Werks unerlässlich war. Wir werden auf diese Wirkung in ihrer ursprünglichen Inszenierung noch zurückkommen (S. 78).





Außenseite: Schöpfung



Linke Tafel: *Paradies*

Innen kapituliert der Blick im ersten Moment vor einem vollständigen Kontrast der Malerei, bevor er gleichsam Hilfe suchend am linken Flügel hängen bleibt. Hier beginnt die Ouvertüre des Ganzen in einem verhaltenen Adagio. Die unendlich weite Bühne, eine Art Weltlandschaft, wird nur am vorderen Bühnenrand ikonographisch mit einer biblischen Episode bespielt. Das erste Menschenpaar, das Gott einander zuführt, lässt keinen Zweifel daran, dass wir uns hier in dem Paradies befinden, von dem die Bibel spricht. Aber anders als auf dem Paradiesflügel von Boschs *Heuwagen* oder seinem Gerichtsbild in Wien, fehlt hier der Sündenfall, der sonst die Hauptsache ist, weil er das Tor zu einer Geschichte nach dem Paradies aufstößt. Stattdessen wählt Bosch die selten dargestellte Szene, wie der Schöpfer, dessen Ähnlichkeit mit Jesus hier die Menschwerdung Gottes im »neuen Adam« antizipiert, das Weib dem Manne zuführt, damit sie ein Paar würden. Die Ausblendung des Sündenfalls ist eine Anomalie, die wir im Hinblick auf den Sinn des Mittelteils nicht ignorieren dürfen. Allein die Schlange, die sich im Mittelgrund diskret um den Stamm einer Palme ringelt, wartet auf die Gelegenheit, Adam und Eva zum verbotenen Genuss des Baumes der Erkenntnis zu verführen.

Abb. Seite 86

Abb. Seite 30

Die Nähe zum Bibeltext, die schon für die Außenseite des Werks galt, setzt sich hier unvermindert fort. Im zweiten Kapitel des Buches Genesis, das im ersten Kapitel mit seiner Erschaffung schloss, führt Gott Adam »das Weib zu« (adduxit). Adam setzt sich aus dem Schlaf auf, in dem ihm eine Rippe entnommen worden war, und betrachtet mit aufgerissenen Augen die schöne Eva, die dagegen die Augen züchtig niederschlägt, während sie Adams Blick verführerisch ihren Körper darbietet. Der Schöpfer, der sie beim Handgelenk genommen hat und über den Bund den Segen spricht, schaut die Betrachter an, als wollte er ihnen das sagen, was er dem ersten Menschenpaar sagte: »Es ist für den Menschen nicht gut, allein zu bleiben.« Und der Bibeltext fährt fort: »Und beide werden im Fleische eins sein. Sie waren nackt, doch schämten sie sich dessen nicht.« Der Ehesegen, wie Augustinus die Szene in seinem Kommentar des ›Gottesstaates‹ (Buch 14.21) nannte, wird sich uns in seiner Bedeutung für das ganze Werk erst im Mittelteil erschließen. Von dort weist auch eine Gruppe von Angehörigen verschiedener Rassen mit ausgestrecktem Arm auf das erste Menschenpaar hin. Um es gleich zu sagen, ist die Szene mit Adam und Eva überhaupt nur des Nachbarbildes wegen dargestellt, weshalb wir ihre Deutung noch aufschieben müssen. Es mag sein, dass Bosch in der Einsetzung der Ehe eine Polemik gegen die Sinnenfeindlichkeit der Inquisition unterbrachte, wie Rosemarie Schuder vermutete. Aber damit ist nicht das Modell der christlichen Familie gemeint, wie noch zu zeigen sein wird. Ein Hasenpaar tummelt sich hinter Evas Rücken als Zeichen der Fruchtbarkeit und auf der anderen Seite ragt der ›Drachenbaum‹, wie Robert A. Koch gezeigt hat, als ungewöhnliches Symbol eines ewigen Lebens auf.

Abb. Seite 29

Boschs Aufmerksamkeit gilt mehr der poetischen Ausmalung des Paradieses als der biblischen Szene, die er darin aufführt. Wir sehen auf eine Weltlandschaft, denn schließlich war einmal die ganze Welt im Schöpfungsplan zum Paradies bestimmt, und erleben zugleich jene exotische Landschaft im fernen Osten, an die man damals noch glauben mochte, solange die Erde noch nicht geographisch erforscht war. Im Zentrum ragt der »Brunnen, der alles Land bewässerte«, als hybrides Gewächs in fleischfarbenen Wucherungen aus einem blau schimmernden Gewässer auf. Wie ein rundes Auge öffnet sich in seinem Zentrum eine dunkle Höhle, in welcher die Eule, Boschs vieldeutiger Nachtvogel, die Unschuld der Szenerie zunichte macht. Auch die Mordlust unter den wilden Tieren rät zur Skepsis gegenüber dieser Idylle. Schließlich war der Sündenfall schon im Verbot, vom Baum der Erkenntnis zu essen, im Paradies antizipiert. Vorne tummeln sich in einem kleinen Tümpel allerlei phantastische Kreaturen, unter denen ein Schnabelwesen den Blick auf sich zieht, das mit Buch und Kutte wie ein Mönch verkleidet ist.

Abb. Seite 33

Die hybriden Bildungen in Fauna und Flora liefern den Schlüssel zur künstlerischen Strategie Boschs. Gerade dort, wo ihre Formen sich jeder möglichen Deutung entziehen, werden sie frei für Boschs poetische Fabulierlust. In der Bibel erhielt Adam die Erlaubnis, die geschaffenen Tiere »mit ihren Namen« zu benennen. Ebenso wie Gott die Arten, so erfand Adam ihre Namen. Diese enzyklopädische Nomenklatur übersetzt Bosch lustvoll in eine imaginäre Bildenzyklopädie, deren neue Arten in keinem Bestiarium vorkommen. Der gemalte Tiergarten schließt bei Bosch Lebewesen ein, die keinen Namen und keine Existenz besaßen und also die unbegrenzte Möglichkeitsform in der Schöpfung repräsentieren. Die Mischung aus Natur und Fiktion, Boschs eigenwillige Mimesis der Schöpfung, erweitert die Gattungen von Fauna und Flora über die Grenzen hinaus, die damals, zum Zeitpunkt der Entdeckung Amerikas, sich täglich zu erweitern schienen.

Auch im Exotismus appellierte Bosch an die Kennerschaft der Humanisten und der Aristokratie. So wiederholen die Giraffe und der Elefant, um nur zwei Beispiele zu nennen, die Illustrationen von Reiseberichten in der gelehrten Literatur des fünfzehnten Jahrhunderts. Eine Zeitlang glaubte die Forschung, dass die beiden Tiere Erhard Reuwichs Bilder im Druck von Breydenbachs ›Pilgerfahrten in das Heilige Land‹ (1486) zitieren. Doch Phyllis W. Lehmann hat ihre Vorbilder in den Zeichnungen identifiziert, welche die Reisebriefe des Humanisten Cyriacus von Ancona begleiten. Cyriacus hatte in den 1440er Jahren mehrfach Ägypten bereist und von Altertümern und exotischen Tieren berichtet, die in Europa unbekannt waren. Giacomo Rizzoni rühmte ihn deshalb in einem Brief von 1442 »als Maler, statt als Jäger, von wunderbaren Tierarten«. Schon Martin Schongauer hatte diesen Exotismus der Reiseliteratur für seine Kunst genutzt. In einem berühmten Kupferstich der *Flucht nach Ägypten* lieferte er von Drachenbaum und Dattelpalme eigene Ansichten, die sich bei Bosch fast wörtlich wie Reportagen wiederfinden, in denen die Kunst andere Kunst zitiert.

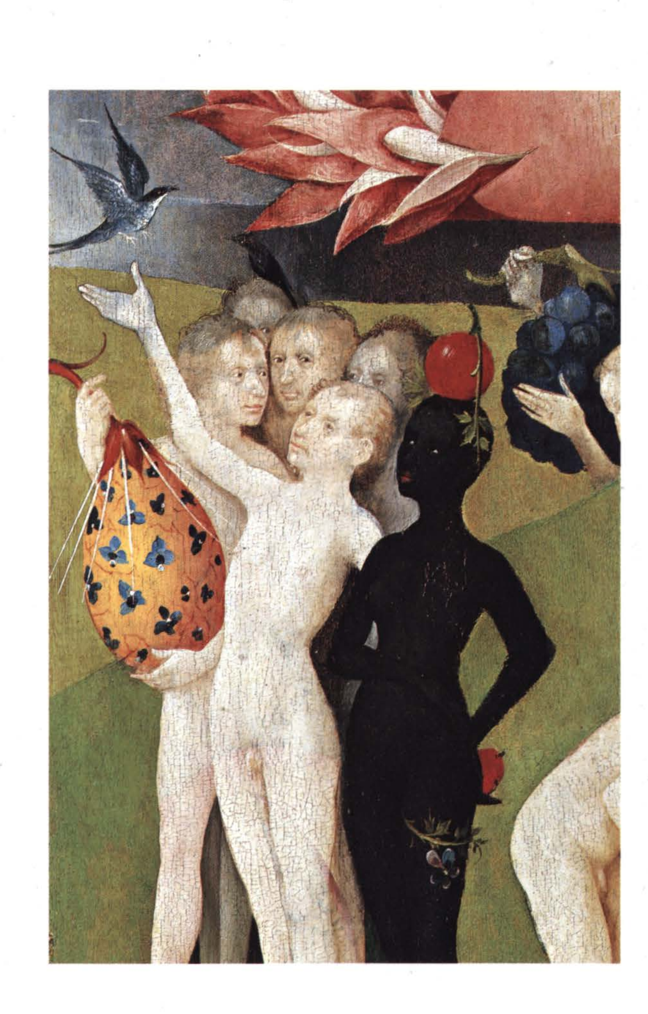
Abb. Seite 31



Paradies: Eule

Die Werke des Cyriacus von Ancona kursierten meist noch in kostbaren Handschriften, die nur der Oberschicht zugänglich waren. Deshalb konnten solche Anspielungen im *Garten der Lüste* nur in diesem Milieu verstanden werden. Der Exotismus aber, den Bosch in einer Kombination von wissenschaftlicher Akribie und freier Phantastik vorführt, trifft genau den Nerv der Zeit. Man brach in den Jahren um 1500 zur Eroberung der Welt auf, aber musste sich immer noch mit bereits antiquierten Reiseführern abfinden, bevor man sich durch eigene Reisen oder durch mitgebrachte Reiseandenken selbst ein Bild von einer dramatisch erweiterten Welt machen konnte. Als Boschs *Garten der Lüste* in einem Brüsseler Palais ausgestellt wurde, trafen gleichzeitig die ersten Trophäen aus der Neuen Welt ein, die selbst den konservativen Dürer begeisterten (S. 105/106). Bosch aber besaß damals noch keine Kenntnisse aus dieser Weltgegend, die er hätte aufgreifen können. So entstand das Werk in einem Augenblick, als der alte von einem neuen Exotismus abgelöst wurde. Exotismus war das zeitgenössische Etikett für eine Neugier, die sich mit dem tradierten Weltbild nicht mehr zufrieden gab, sondern die Erforschung des eigenen Planeten betrieb. Bosch aber bewahrte sich seine Skepsis und mischte Schein und Sein der Welt in einem poetischen Eigensinn, der sich um die geographische Erweiterung der Weltkenntnis wenig kümmerte.





Paradies: Vermählung von Adam und Eva

*Menschen verschiedener Hautfarben
weisen auf ihre gemeinsame Herkunft hin*



Paradiesflügel, Details






129. 68.



Rechte Tafel: *Hölle*

Der Höllenflügel, als der best erforschte Teil des Werks lädt zum Vergleich mit ähnlichen Formulierungen in Boschs Œuvre ein. Gleichwohl bietet er im Rahmen dieses so außergewöhnlichen Triptychons eine ebenso außerordentliche Steigerung des sonstigen ikonographischen Standards. Im Vergleich mit den Nachbarbildern fällt die Darstellung nicht nur als Nachtbild ganz aus dem Rahmen, sondern nimmt auch durch die völlige Ausblendung der freien Natur eine Sonderstellung im Werk ein. Der Mensch lebt hier, statt in der Natur, in einer selbstgeschaffenen Zivilisation: Städte werden von Kriegen verwüstet, in den Kneipen betrinkt man sich, und in den Folterkammern siegt die Grausamkeit. Auch die Musikinstrumente sind Erfindungen des Menschen, die sich aber an diesem Ort gegen ihn wenden. Es gibt, bei aller Phantastik, hier weniges, das sich die Menschen nicht selbst angetan hätten. Sie hatten sich dazu vom Teufel verführen lassen, der sich jetzt seinen Lohn holte, indem er sie eine Ewigkeit lang bestrafte. Die Hölle Boschs, so sehr sie den Vorstellungen der Zeit entsprach, rückte zugleich wie in einem Umkehr-Spiegel die Welt in den Blick, so wie man sie in den Katastrophen dieser Zeitenwende täglich erleben konnte. Zwar machte Bosch sich hier bekanntlich an die Darstellung einer verkehrten Welt, einer auf den Kopf gestellten Welt, so in der Verwandlung von Lust in Qual und in der Rückkehr der Musik als Folter. Aber erst diese Umkehrung gab ihm Möglichkeiten der Satire und einer bösen Spiegelung der Welt, die er ohne diese Vorgabe nicht gehabt hätte. Die Welt brauchte nicht mehr auf die Hölle zu warten. In den Händen des Menschen war sie selbst schon zur Hölle geworden. Vielleicht hat es

Abb. Seite 37

deshalb auch eine Bedeutung, dass der Höllenfürst hier einen Kessel auf dem Kopf trägt, der einer Weltkugel gleicht. Auf ihm spiegelt sich ein Fenster, das es an einem solchen Ort nur eine Metapher für einen Innenraum ohne Ausgang sein konnte.

Dieser Herrscher der Unterwelt, ein vogelköpfiges Ungeheuer, das abwechselnd Menschen frisst und wieder ausscheidet, während es auf einer Mischung von Abort und Thron sitzt, lud damals zum Vergleich mit der alten Höllenvision eines gewissen Tundale ein, die 1484 in Boschs Heimatstadt erstmals im Druck erschienen war. Die Bestrafung der Todsünden mit einem Zerrbild ihrer einst sündigen Lust, die Bosch hier vorführt, ist ebenfalls ikonographischer Standard, wenn auch Boschs phantastische Einlösung diesen weit überschreitet. Die nackte Wollust, die in den unwillkommenen Armen eines Teufels sitzt, spiegelt sich gemeinsam mit ihrem höhnischen Kumpan auf einem teuer ausstaffierten Kon-

Abb. Seite 40

vexspiegel, der auf das Gesäß eines anderen Teufels montiert ist. Im Pandämonium der bestraften Weltlust ist in der Nachbarschaft ein Glückspieler an den

Abb. Seite 36

Wirtshaustisch genagelt, an dem er sein Vermögen verspielt hat. Er wird gewürgt von einem Monster in Vogelform, auf dessen Wappenschild eine abgehauene Hand einen Spielwürfel auf zwei Fingern balanciert. Nebenan rollen in einer hä-



Hölle: Spieler, der an den Wirtshaustisch genagelt ist

Hölle: Höllenfürst mit dem Kessel auf dem Kopf



mischen Glosse die Würfel eines Spiels, das auf immer verloren ist, sinnlos über ein Spielbrett. In unzähligen Variationen halten sich Phantastik und Realismus die Balance.

Die Hölle ist nicht nur finsterste Nacht, sondern auch eisige Kälte. Deshalb ist die Nacktheit, die sich von den beiden anderen Flügeln her wiederholt, hier nicht nur Parodie, sondern höchste Qual. Auf den vereisten Gewässern wird der Leib, als der einstige Ort der Lust, zu einem Ort der Pein. Aber Bosch erinnert auch an seine irdischen Strapazen, wenn er immer wieder Menschen bei der Ausscheidung oder beim Erbrechen darstellt. Eine besondere Bestrafung liegt in dem unerträglichen ›Höllenlärm‹, wie wir heute noch sagen. Die Kakophonie, eine höllische Musikfolter, ist die Strafe für die Verführung zur Sünde, für die man im Leben die Musik missbraucht hatte, wie R. Hammerstein in seinem Buch ›Diabolus in musica‹ beschrieben hat. Die Dissonanzen jagen und überbieten einander, wenn man die Lautstärke an der gigantischen Vergrößerung der Musikinstrumente misst, die zu Folterinstrumenten geworden sind. Da werden zwei Sünder an einem hybriden Doppelinstrument aus Harfe und Laute gekreuzigt. Daneben grölt ein wilder Haufen von Bläsern und Trommlern am Fuß einer umgestülpten Radleier, und eine höllische Kantorei singt schrill nach Noten, die auf ein Gesäß geschrieben sind, den Ort verwerflicher Lust. Der Dudelsack, zugleich ein Sexualsymbol in doppeltem Sinne, spielt über dem Kopf des ›Baum-Menschen‹ zum Tanz von Teufel und Mensch auf, und die riesigen Ohren, durch die ein Messer sticht, sind nicht nur ein Emblem des Denunziantentums im Dienst der Inquisition, sondern zugleich ein Indiz des betroffenen Organs, das in der Höllenmusik dafür büßt, dass es sich zur Sünde verführen ließ.

Abb. Seite 39

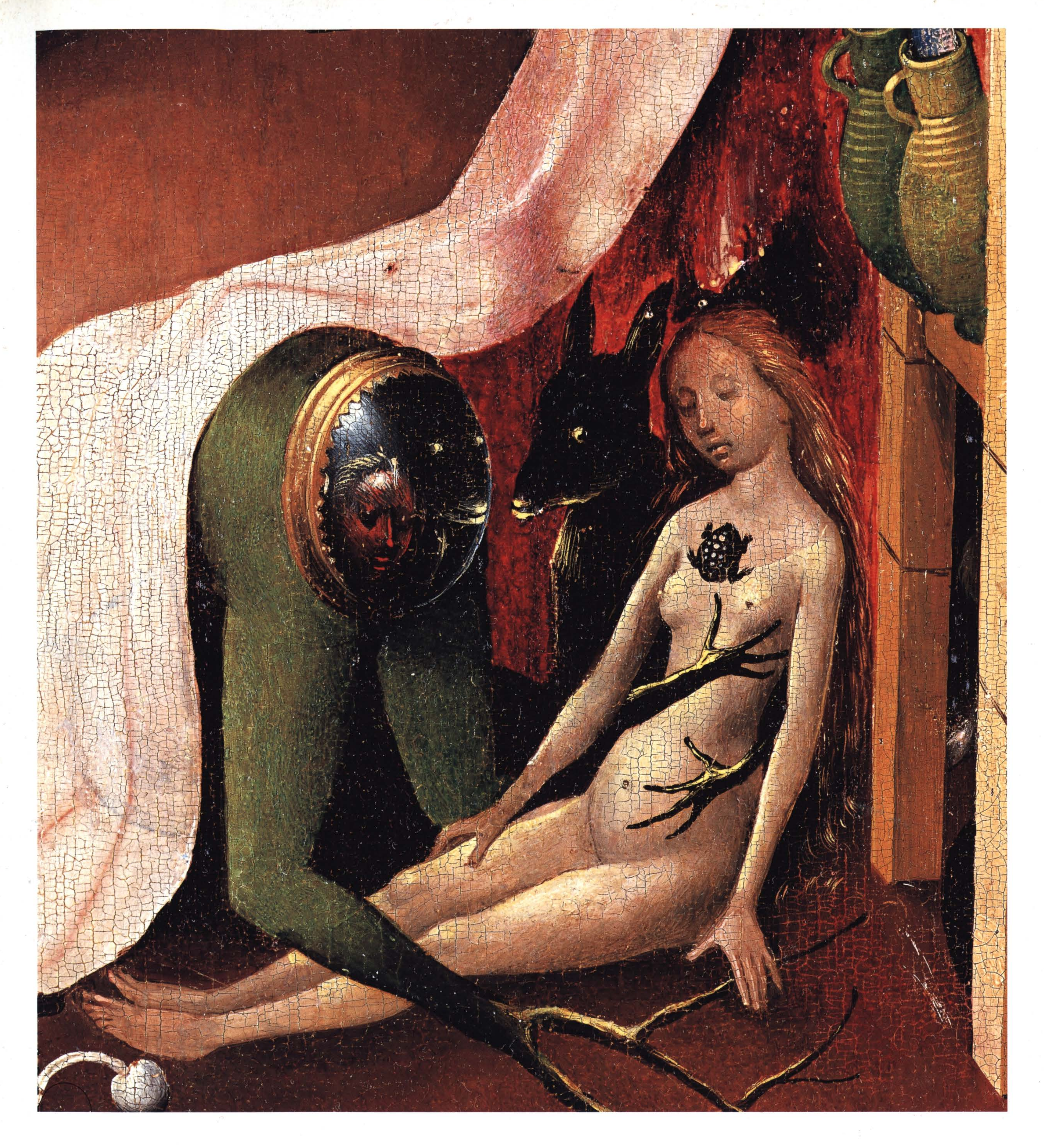
Abb. Seite 43

Die Metamorphosen, die Bosch zwischen Realismus, Allegorie und Phantastik herbeiführt, kommen zum Höhepunkt in der Gestalt des ›Baum-Menschen‹, die uns auch einen wichtigen Hinweis auf Boschs künstlerische Entwurfspraxis liefert. Wir treffen diese Gestalt wieder in einer Zeichnung, aber da sind wir mitten in der Welt, ja sogar in der Natur. In einem Fluss, dessen Ufer ganz harmlos eine Naturidylle preisgeben, steht ein Baum-Mensch-Gebilde mit den Beinen in zwei Kähnen. Dort, wo der entenhafte Bauch aufgeplatzt ist, öffnet sich eine Schenke mit türkischer Fahne. Der Kopf trägt eine Kanne mit einer Leiter, in deren Sprossen ein Mensch turnt. In dieser vergnüglichen Kombination lässt der Zeichner Bosch seiner Phantasie freien Lauf, wobei er die Landschaft in eine Halluzination weiterentwickelt. Nichts erinnert an die Hölle in dieser autonomen Zeichnung, die keineswegs als Vorstudie des Gemäldes betrachtet werden kann. Aber Bosch verwendet den Baum-Menschen auf dem Höllenflügel noch einmal, um ihn der neuen, höllischen Ikonographie anzupassen. Möglicherweise hinterließ er im Gesicht des ›Baum-Menschen‹ ein Selbstporträt, wie man immer wieder vermutet hat. Der ironische Ausdruck, mit dem lauernden Seitenblick, wäre dann die Signatur eines Künstlers, der eine bizarre Bildwelt für seine persönliche Imagination reklamiert. Das hagere Gesicht mit dem komplizenhaften Blick und dem langen

Abb. Seite 43

Abb. Seite 42





Hölle: nackte Wollust

Hölle: Schwein mit Nonnenschleier


129. 67



Der Baum-Mensch,
Zeichnung, Wien, Albertina

Hölle: der Baum-Mensch



fahlen Haar begegnet uns auch auf dem Mittelflügel mehrfach in der Rolle eines diskreten Kommentators, der sich in der rechten unteren Ecke des Zentrums sogar mit der Geste des Zeigefingers an uns wendet (S. 58).

Die satirische Kühnheit Boschs findet in der rechten unteren Bildecke des Höllenflügels, gleichsam auf einem Proszenium der Hölle, zu ihrem gewagtesten Ausdruck. Es handelt sich hier um eine Schuldverschreibung an die Kirche. Ein fettes Schwein, drapiert mit dem Schleier einer Dominikaner-Nonne, verführt einen widerstrebenden Mann mit ihren Küssen, einen Kontrakt zu unterschreiben, der sein Vermögen der Kirche vermacht. Ein Assistent hält die Siegel für die Urkunde bereit. Ein zweiter Assistent, versteckt in einer Rüstung, an welcher eine Fuß-Prothese als Emblem des professionellen Bettlertums baumelt, bietet das Tintenfass für die Unterschrift an. Es geht hier nicht um eine der Höllenstrafen, die in der Nachbarschaft stattfinden. Wenn überhaupt, so handelt es sich um eine Sünde der Kirche, die dadurch entlarvt wird, dass sie keinen Nutzen erbracht hat. Man darf nicht annehmen, dass der Sünder der Nonne seine Unterschrift verweigert hat. Trotz der versprochenen Aussicht auf sein Seelenheil ist er seiner Sünden wegen in der Hölle gelandet. Nur sein Lebenswandel hätte ihn davor bewahren können. In diesem gemalten Kommentar scheint die Kontroverse der Reformationszeit um Glauben oder gute Taten vorweg genommen. Lachen konnte darüber nur, wer über den Dingen stand und sich gegen die Kirche wehren konnte – also, wie wir sehen werden, auch der Besitzer des Werks.

Abb. Seite 41

Boschs Kunst entfaltet sich aber erst dort zur höchsten Vollendung, wo es im ikonographischen Sinne gar nichts mehr zu erzählen gibt. Erst im fernen Hintergrund befreit sich der Maler von den üblichen Erzählleistungen. Der nächtliche Horizont wird von riesigen Bränden erhellt, deren Widerschein das Wasser rötet und durch ein Stadttor auf eine Straße fällt, auf der Heere von Flüchtlingen ziellos durch die Nacht irren, während feindliche Armeen sich schon der nächsten Stadt nähern, um sie in Brand zu stecken. Diese gespenstische Szenerie hat bis auf Bruegel d. Ä. in der niederländischen Kunst kaum eine Parallele. Paradoxerweise lebt sie von dem Realismus eigener Erfahrung, die der Maler hier in die Entfesselung von Farbe und Licht an einem Ort tiefster Nacht umsetzt. Diese Höllenbrände haben in Boschs eigener Welt stattgefunden.

Abb. Seite 45





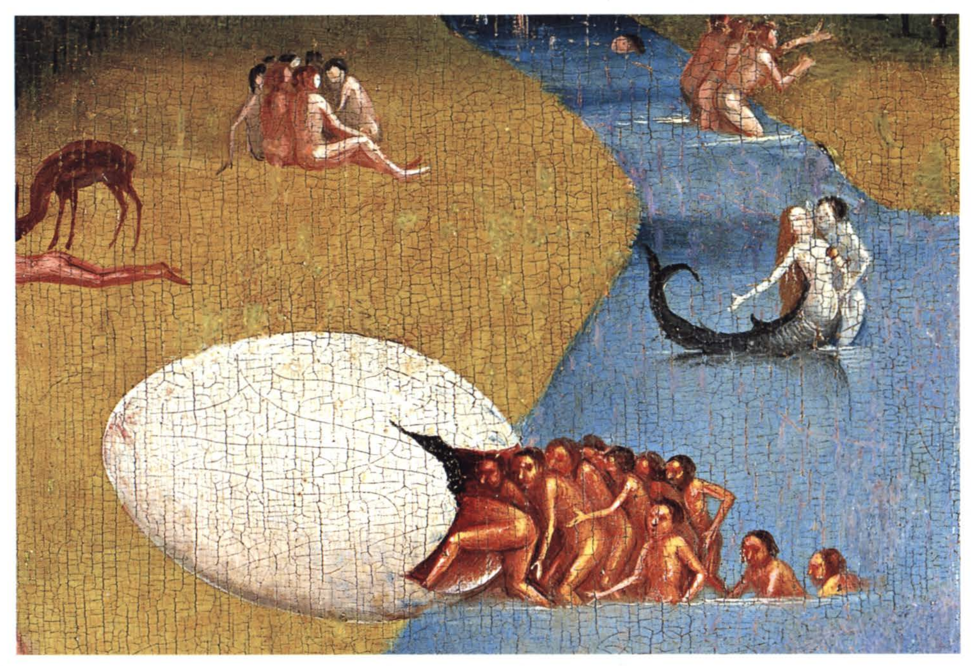
Die Mitteltafel hat schon damals die Betrachter so fasziniert, dass sie als einziger Teil des Werks in eigenen Kopien überliefert ist. Wir sind hier nicht in jenem Paradies, das die linke Tafel füllt, aber befinden uns auch nicht in der irdischen Welt. Wo in der Welt wäre dieses Liebesspiel nackter Menschen möglich gewesen, die auf Vögeln reiten oder durch Erdbeeren kriechen? In diesem Gegenbild der Zivilisation lebt der Mensch in der Natur und ist selbst ein Teil der Natur. Die Landschaft, die das Paradies nebenan bildet, setzt sich hier fort. Aber jeder Bibelkenner wusste, dass die Menschheit erst nach der Vertreibung des ersten Menschenpaares aus dem Paradies auf die Welt gekommen war. So wird man vom Maler daran gehindert, die Darstellung des Mittelteils zeitlich und räumlich in die christliche Weltgeschichte einzuordnen. Bosch appellierte schon damals an die Phantasie der Betrachter, sich auf dieses Panorama unendlich oft wiederholter Motive einen eigenen Reim zu machen und sich dabei von der Vorstellung einer zeitlichen Abfolge zwischen den drei Darstellungen der Innenseite zu befreien.

Ein üppiger Garten, der sich über die ganze Welt erstreckt, und also mehr ist als nur ein Garten, wird von zahllosen Menschen bevölkert, die sich wollüstig miteinander vereinen und sich in den schimmernden Gewässern oder auf den besonnten Wiesen ähnlich frei bewegen wie die Tiere, mit denen sie spielen. Sie haben kein Bewusstsein ihrer selbst, in dem sie dieser Natur entfremdet wären. In einer Gruppe, in der alle Rassen vertreten sind, lenkt ein Weißer, in unbefangenster Nacktheit, in der unteren Bildecke mit ausgestrecktem Arm unseren Blick auf das erste Menschenpaar im Nachbarbild, als wollte er seinen Begleitern sagen: »Da kommen wir alle her«. Im hinteren Zentrum des Bildes, dort, wo eine riesige Fruchtkapsel, aber blau wie eine Weltkugel, mit feinen Äderchen aus einem Teich aufragt, küsst sich im Wasser ein schwimmendes Paar, während am Ufer eine große Schar in ein aufgeplatztes Ei zurück kriecht, als wollten sie ihre Herkunft umkehren. In der blauen Kugel setzen sich die erotischen Spiele hinter einem Fenster im Zentrum fort. Dort greift ein Mann seiner Gespielin an das Geschlecht, während ihr ein anderer Mann das Gesäß zukehrt. Schon befinden wir uns in einem Irrgarten von Motiven, deren bloße Aufzählung im Leeren endet. In diesem Teich führt ein Fischwesen in Rüstung mit einem Meerweibchen ein phantastisches Turnier auf, in dem Bosch die höfische Minne parodieren mag. Der Maler lockt uns hier in das Paradies, von dem es im Buche Genesis heißt, es sei dem Menschen überlassen worden, damit er sich dort fortpflanze und sich die anderen Lebewesen untertan mache. Der Widerspruch in diesem Bild liegt darin, dass wir das Paradies bevölkert sehen.

Abb. Seite 29
Abb. Seite 48
Abb. Seite 49
Abb. Seite 48

Der Bildraum klärt sich erst im Mittelgrund. Dort reiten um einen kreisrunden Brunnen, in dem sich die verführerischsten Frauen zeigen, in teils akrobatischen Posen Männer auf Pferden, Einhörnern und exotischen Tieren herum, als wür-

Abb. Seite 19





den sie nicht selbst reiten, sondern wären von ihren Leidenschaften geritten. Sie scheinen vor den Frauen, bei denen sie aber nicht überall Beachtung finden, eine regelrechte Parade aufzuführen. Die Schönheiten im Teich tragen Pfauen, Raben oder Früchte auf dem Kopf. Dahinter teilt sich der Teich rings um das Emblem kosmischer Fruchtbarkeit in vier Arme, an deren Ufern sich korallenartige Gebilde mit biomorphen Protuberanzen turmhoch in die Lüfte erheben. Es sind die Wahrzeichen von vier verschiedenen Weltgegenden, in die sich dieser bevölkerte Garten fortsetzt (S. 88). Vorne dagegen, ohne jeden Halt einer perspektivischen Ordnung, verirrt sich der Blick zwischen einzelnen Motiven, die sich gegenseitig in ihrer Anekdotik überbieten. Da entgleisen alle bekannten Proportionen, wenn gigantisch große und doch ganz lebensähnliche Singvögel und

Abb. Seite 50

Lebensbrunnen, Details





Die vier Weltgegenden

Folgende Seiten:
Die vier Weltgegenden, Details







Enten, auf denen klein die Menschen reiten, im Wasser schwimmen oder wenn die Früchte viel zu groß geraten, um von einem einzelnen Menschen gegessen zu werden. Nicht nur die Menschen benehmen sich hier anders, als sie es auf der Welt tun. Auch die Natur ist anders, als wir sie in der Welt kennen, weder ähnlich noch unähnlich, weder natürlich noch phantastisch.

Es ist eine imaginäre Natur, ein Paradies in Boschs Vorstellung, in der die bekannten Erscheinungen der Natur, als Normen unserer Erfahrung, suspendiert sind. Da gibt es Vögel im Wasser, Fische auf dem trockenen Land oder in der Luft. Da sehen wir Vögel, die Menschen füttern, und Fische, die sich von Menschen tragen lassen oder Flügel bekommen. Da verkriechen sich Menschen in Schalentieren und Muscheln oder drängen sich zwischen die gespreizten Beine eines Vogels. Die Symbiose zwischen Mensch und Tier, ebenso wie jene zwischen Mensch und Pflanze, symbolisiert in den großen Früchten, von denen sich Menschen und Tiere einträchtig ernähren, ist die Vision einer harmonsichen Existenz des Menschen in der Natur, die in der Realität nicht möglich wäre. Diese gemalte Natur befindet sich im Zustand permanenten Werdens, aus dem nur das Vergehen ausgeschlossen ist. Die exuberante Fruchtbarkeit wird symbolisiert von den Fruchtkapseln und den Eierschalen ebenso wie von der Muschel, in die sich ein nacktes Paar verkrochen hat. Ähnlichen Sinn haben die Erdbeeren und die Kirschen, an denen sich die Menschen nicht satt essen können. Wie die Jungen im Nest werden sie mit aufgerissenen Mäulern aus den Schnäbeln großer Vögel gefüttert. Wo die Sünde fehlt, weisen die Früchte nicht auf verbotene sexuelle Lust, sondern auf eine natürliche Fruchtbarkeit, die sich dieser Lust bedient. Das Essen, ein Hauptmotiv des Bildes, weist gemeinsam mit der Fortpflanzung auf eine Aktivität des Lebens hin, die in diesem Paradies herrscht. Der Tod, der hier noch unbekannt ist, sollte erst durch den Sündenfall in die Welt kommen.

Abb. Seite 55

Abb. Seite 15

Abb. Seite 53

Man hat darauf hingewiesen, dass in diesem Paradies die Kinder fehlen. Die Menschen scheinen fertig aus den Früchten und Pflanzen zu kriechen, als ob die Mühsal des Gebärens ihnen erspart geblieben wäre. Indem der Maler die negativen Seiten negiert, die das irdische Leben beschweren, entwickelt er die Vision einer ungetrübten und unvergänglichen Existenz. Es scheint, dass das Paradies immer schon als ein Gegenbild benötigt war, das sich die Menschen vorgestellt haben, um sich ihre eigene Realität als Verlust eines Goldenen Zeitalters zu erklären. Auch die Natur ist hier, ähnlich wie das menschliche Leben, eine idealisierte Natur, in der das Wachstum ebenso unbedroht ist wie die Reife und die Schönheit. Den Menschen fehlt aber im Paradies nicht nur das Alter, sondern auch die Individualität. Die zarten, puppenhaften Figuren sind körperlich so wenig ausgeprägt, dass sie bisweilen als nackte Seelen verstanden wurden. Ihre Körperlichkeit ist so mühelos, und dadurch so verfremdet, dass selbst die akrobatische Erotik kindlich wirkt. Wir blicken auf eine Menschheit, die wir nicht kennen. Es ist nicht die erlöste Menschheit, die vor dem Tod gerettet wurde, sondern eine utopische Menschheit, die es nie gab.





Nirgends stört ein Missklang diese Idylle, und doch zweifeln wir bei genauerem Hinsehen an der Unschuld dieser Szenerie. Ein Mensch umklammert eine riesige Eule, als wollte er mit ihrem Nachtflug auch das Ausbrechen der Nacht verhindern. Unterhalb einer großen durchsichtigen Fruchtblase, in der ein Paar sein Liebesspiel beginnt, starrt ein Männergesicht wie gebannt auf eine ihm entgegen kriechende Maus, deren Unreinheit die selbstverliebte Schönheit zu vergiften droht. Das Tier hat sich in einem Glaszylinder versteckt, der sich in eine große Frucht gebohrt hat. Die wenigen Glaszylinder im Bild widersprechen als technische Produkte des Menschen den Fruchtblasen und den Gewächsen der paradiesischen Natur. Bosch mag hier auf die Retorten angespielt haben, in denen die Alchimisten die Schöpfungsgesetze fälschen wollten. Dann hätten wir es mit einem zeitkritischen Kommentar zu tun, der einer Welt nach dem Sündenfall vorwirft, die Schöpfung Gottes durch die sündhafte Nachahmung der Natur zu beleidigen. Die natürliche Fruchtbarkeit war etwas anderes als die chemische Verwandlung der Elemente in den Labors der Alchimisten. Solche Praktiken werden in der rechten unteren Bildecke ganz realistisch durch einen Glaszylinder in schwarzem Holzfuß, der hier wie ein Fremdkörper wirkt, an den Pranger gestellt.

Abb. Seite 56

Abb. Seite 56

Abb. Seite 58

Dort kauert, hinter einem größeren Glasgefäß mit Noppen, eine Blondine mit aufgestütztem Kopf in einer Geste der Melancholie, den Mund fest verschlossen und einen Apfel in der anderen Hand, in den sie noch nicht gebissen hat. Ein Mann, der als einzige Figur bekleidet ist, macht uns mit dem Zeigefinger und einem Blick aus dem Bilde wie ein verschwiegener Kommentator auf die Frau aufmerksam. Wir vermuten in ihm, ähnlich wie im ›Baum-Menschen‹ der Hölle, ein diskretes Selbstporträt Boschs. Sein Begleiter könnte Adam sein, der Eva vor dem Sündenfall betrachtet. Wie immer man die oft und kontrovers gedeutete Szene auch lesen mag, so öffnet sich hier ein Riss in der glatten Oberfläche der Fabel. Das Bewusstsein kommt ins Spiel, ein Bewusstsein für den Unterschied von Gut und Böse, das es vor dem Sündenfall, übrigens ganz bibeltreu, noch nicht gab. Diese Fiktion bot dem Maler die Lizenz, das kollektive Imaginäre darzustellen, wie es in den Träumen der Zeit aussehen mochte. Der Reiz bestand für den Betrachter darin, dass Bosch ihm fortwährend die Grenzlinie zwischen Realität und Phantasie entzog. Die Naturschilderung übertrifft alles, was die Malerei bis dahin geleistet hatte, und brilliert, um ein Beispiel herauszugreifen, in den Pferden, Schweinen und Raubkatzen, die den Teich der Lust umkreisen. Aber mit dem gleichen Realismus werden die Greifen und Einhörner dargestellt, die doch dem imaginären Bereich angehören. Im Hintergrund feiert die Phantasie Triumphe in den fliegenden Fischen oder den anthropomorphen Schmetterlingen, die über den hybriden Gesteinsformen am Himmel auftauchen. Die Ambivalenz der Bildsprache übertraf dabei die Rätsel des Inhalts und eröffnete der Malerei jenen neuen Freiraum, in dem sie ähnlich wie die Poesie zur Kunst wurde.

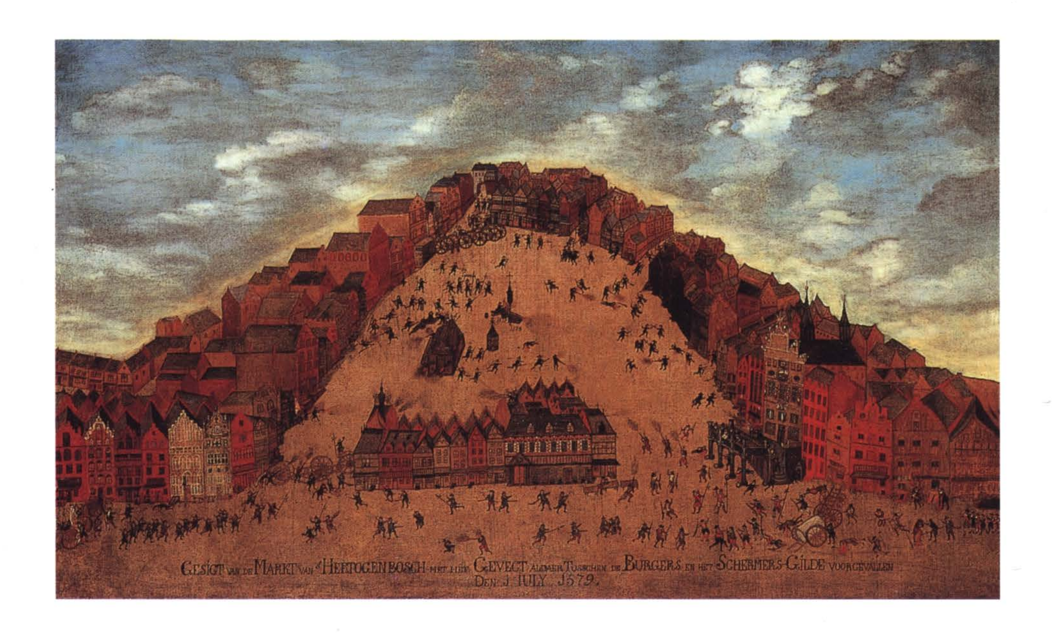


Der Besucher von 's-Hertogenbosch kann sich heute kaum mehr ein Bild machen von der einstigen Bedeutung der Handelsstadt im Rhein-Maas-Delta. An Sonntagen wirkt der Ort wie ausgestorben in seinen Wällen, hinter denen sich das flache Land ausbreitet. Nur die Johanneskirche, in der einst der Hochaltar im Chor und der Altar in der Kapelle der Marienbruderschaft von Bosch gemalt worden waren, weckt noch Erinnerungen an eine verschwundene Welt, doch hat der Bildersturm der Reformation das Inventar weitgehend vernichtet. Auch die Gewölbe über den dunklen Wasserarmen erinnern noch an die einstige Stadt. In Boschs Lebenszeit war sie, nach Antwerpen und Brüssel, der drittgrößte Ort in Brabant. Hier machten die Großen der Welt Station, wenn sie nach Flandern oder ins deutsche Reich reisten. Der Ritterorden vom Goldenen Vlies tagte hier immer wieder, und auch Kaiser Maximilian machte der Stadt seine Aufwartung. Sein Sohn Philipp der Schöne, als Regent der Niederlande, machte hier in Begleitung Hendriks von Nassau, des späteren Besitzers des *Gartens der Lüste*, 1504 auf der Reise zu dessen Hochzeit Station und bestellte bei dieser Gelegenheit bei Bosch einen Gerichtsaltar (S. 74). 1496 zählte die Stadt 17 280 Bürger und Bürgerinnen. Wenige Jahrzehnte später hören wir von 930 Mönchen und Nonnen, die in der Stadt lebten. Mehr als 30 Kirchen und Kapellen existierten damals in der Stadt.

Abb. Seite 94

Jheronimus Anthonissen van Aken, der sich später nach seiner Heimatstadt den Malernamen Bosch gab, wurde hier um 1450 in eine alteingesessene Familie von Malern und Handwerkern hinein geboren. Die nüchternen Quellen über sein Leben berichten nur von seiner bürgerlichen Existenz, ohne von seiner Kunst und seinen internationalen Auftraggebern die geringste Notiz zu nehmen. Kunstliteratur, wie sie damals in Italien entstand, war hier als Gattung noch unbekannt. Das Familienhaus, in dem er auch nach seiner Heirat gearbeitet zu haben scheint, lag an der Ostseite des Marktplatzes. Im Juni 1481 bezog Bosch durch seine Heirat mit Aleid van Meervenne, die aus einer begüterten Kaufmannsfamilie stammte, das Haus ›Inden Salvatoer‹ an der vornehmeren Nordseite des Markts, wo auch die größeren Häuser der gesellschaftlichen Elite lagen.

Mit einer Druckerpresse, die schon 1484 bezeugt ist, gehörte die Stadt zu den frühen Produktionsstätten des neuen Buchwesens. Ein aus Nimwegen stammender Verleger druckte in diesem Jahr die Höllenvision Tundales, die in Boschs Werk, vor allem auf dem Höllenflügel unseres Triptychons, als literarische Quelle benutzt wurde (S. 35). In diesen Jahren wohnte Erasmus von Rotterdam, der spätere Doyen der Humanisten (S. 110), als Schüler der Lateinschule im ›Fraterhaus‹ der Brüder vom Gemeinsamen Leben, in dem er durch Bibliotheksstudien seine Bildung vertiefen konnte. Die Malerei Boschs, dem er da-



Jan van Diepenbeck,
Marktplatz in 's-Hertogenbosch, 1579,
's-Hertogenbosch, Noordbrabants
Museum

mals täglich begegnen konnte, hat allerdings bei dem klassisch gestimmten Gelehrten keine Resonanz gefunden.

Fast alles, was wir von Boschs Leben erfahren, resultiert aus seiner Mitgliedschaft in einer berühmten Marienbruderschaft und besteht aus ziemlich enttäuschenden Nachrichten von Dienstleistungen und alltäglichen Aufträgen. Hier war auch das Patriziat vertreten, und man fühlte sich, wenn man der Devise Glauben schenken mag, »wie eine Lilie unter den Dornen«, als Elite im engen Klima des städtischen Lebens. Die neun jährlichen Festmahlzeiten wurden durch Umzüge mit einem Marienbild und durch Passionsspiele ergänzt, bei denen die Auftritte von Teufeln eine »komische Note« besaßen. Im Rechnungsjahr 1486/87 schrieb sich Bosch als Mitglied der Bruderschaft ein und gehörte bald zu deren »eingeschworenen Brüdern«. Im Juli 1488 fand das gemeinsame Essen, eine »Schwanenmahlzeit«, zum ersten Mal in seinem Hause statt. 1510, bei einer ähnlichen Gelegenheit, zogen die Mitglieder, nachdem sie die Frühmesse in der Kapelle der Bruderschaft besucht hatten, am vierten Sonntag der Fastenzeit »zum Haus des Jheronimus van Aken des Malers (scilder), der sich selbst Jheronimus Bosch schreibt«. 1516 feierte man die Totenmesse für ihn selbst. Als dieses Datum ein halbes Jahrhundert später in das Register der Bruderschaft eingetragen wurde, setzte man die Bemerkung hinzu, Bosch sei »ein berühmter Maler« (insignis pictor) gewesen. Seine Kunstproduktion, ebenso wie sein Ansehen auf dem europäischen Kunstmarkt, lässt sich nur aus verstreuten Indizien rekonstruieren, die eher zufälliger Natur sind.

1521 erwähnt ein Chronist drei Bilder Boschs im Besitz des venezianischen Kardinals Grimani. Nach 1523 kauft der portugiesische Diplomat Damiao de Goes drei religiöse Bilder Boschs auf dem Kunstmarkt. Damals war Bosch schon so berühmt, dass man ihn fälschte. Diese Kenntnis haben wir von dem spani-

schen Humanisten Felipe de Guevara, der selbst sechs Gemälde Boschs besaß. Möglicherweise hatte sie sein Vater Diego schon zu Lebzeiten Boschs erworben, als er um 1500 den Hof in den Niederlanden als Vertrauensmann der spanischen Krone beriet. In den ›Kommentaren zur Malerei‹, die Guevara etwa 1560 verfasste, tadelte er die Fälscher Boschs, die schon in den Jahrzehnten davor diese »erfolgreiche Malerei« nachahmten, »indem sie Ungeheuer und viele imaginäre Dinge malten in dem törichten Glauben, darin bestünde allein die Nachahmung Boschs. So entstanden zahlreiche Bilder dieser Art, die mit dessen Namen signiert waren, in Wahrheit aber auf Betrug beruhten.« Sie besaßen ihre Glaubwürdigkeit allein in einer künstlichen Patina durch Schwärzung mit Rauch, denn sie wurden, »um alt auszusehen, in den Kamin gehängt.« Diese Nachricht ist für ihre Zeit einzigartig. Sie beweist, dass man ihn nachahmen wollte, weil man ihn nicht fortsetzen konnte. Sein Ruhm gründet auf dem Bewusstsein, dass seine Kunst eine Ausnahme blieb. Selbst auf dem Höhepunkt des Manierismus erlaubte sie nur den nostalgischen Rückblick auf ein Werk, das sich der historischen Einordnung entzog und ein für allemal mit dem Leben Boschs geendet hatte.

In der Ausstellung in Rotterdam kam überdeutlich zu Tage, dass Boschs eigene Werke delikat und kostbar gemalte Unika waren, während die Kopisten, wie es schon Guevara beschreibt, allzu leicht die malerische Qualität opferten und mit den Themen, als wollten sie Bosch in seiner Originalität übertreffen, frei und nachlässig umgingen. In dieser Vergröberung von Boschs Ikonographie, ebenso wie in der Manipulation und Übertreibung seiner Motive, zeigt sich, wie sehr die Brisanz geschwunden war, die einmal in dieser Art Malerei gelegen hatte. Während ihr Erfinder Bosch noch vorsichtig und leise sein Terrain erprobte, tobten sich die Nachahmer gefahrlos und gefallsüchtig auf seinem Terrain aus. Die Bosch-Mode wuchs sich in der Malerei zu einer wahren Massenproduktion aus, mit welcher der kleine Umfang von Bosch eigenem Œuvre scharf kontrastiert. Durch die Holzuntersuchungen von Boschs Œuvre wissen wir seit Neuestem, dass manche Tafeln, die man früher dem Meister zugeschrieben hatte, erst lange nach seinem Tode gemalt sein konnten. Dazu zählen Werke wie die *Dornenkrönung* im Escorial, der *Ecce Homo* in Philadelphia und die *Geburt Christi* in Köln. Es ist sogar möglich, dass man Themen à la Bosch später hinzu erfand und sie dennoch als Kopien nach Bosch legitimierte, um eine unersättliche Kundschaft zufrieden zu stellen.

Felipe de Guevara warnte in seinen Kommentaren die Laien, in Bosch allein einen »Erfinder von Ungeheuern und Chimären« zu sehen, der gegen »die Grenzen der Natur« verstieß. Er verteidigte in Boschs Kunst die Schönheit und poetische Lizenz, indem er sie mit einer komischen Spielart der antiken Malerei, der man den Namen »Grille« (grillo) gegeben hatte, verglich. Diesen Teil schrieb er allerdings wörtlich von dem römischen Schriftsteller Plinius ab, der den Griechen Antiphilos als Erfinder einer ganz idiosynkratischen Art von satirischer Malerei eingeführt hatte. Guevara, der selbst noch in Boschs Lebenszeit geboren

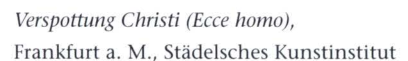
war, wagt den Vergleich mit einem antiken Maler in der Absicht, Boschs Originalität der Erfindung im Rahmen der traditionellen Ikonographie zu verteidigen. Im Rückblick auf seine immer noch spätmittelalterliche Thematik wollte er beweisen, dass Bosch erstmals die Freiheit der Kunst erobert hatte.

Siguënza (S. 8) stellt in ähnlicher Absicht den Vergleich mit der Dichtung an, weil doch Pinsel und Feder in gleicher Weise der Kunst dienten. Er bringt Bosch mit einem lateinischen Dichter der Neuzeit zusammen, der alle bekannten Stilarten der Dichtung verließ und »einen komischen Stil erfand, den er makkaronisch nannte«, um keine Konkurrenz mehr zu haben. Siguënza bezieht sich hier auf den italienischen Mönch Teofilo Folengo (1491–1544), von dem er nur das Pseudonym, den phantastischen Dichternamen Merlin Cocaio, kannte. Sein burleskes Epos ›Baldus‹, ein Ritterroman, der in der Hölle endet, verballhornt das Latein der Humanisten in scheinbarer Unfähigkeit, in der es eine volkstümliche, eben »makkaronische« Sprache zu einer literarischen Form stilisiert. So konnte ein hybrider und unklassischer Stil dennoch den Anspruch einer Kunstform erheben. Siguënza verteidigt Bosch mit diesem Vergleich gegen die ästhetischen Normen der Renaissance, denen der Maler nicht entsprach, und behauptete, Bosch habe ihnen gar nicht entsprechen wollen. Bosch, so schreibt er, habe den makkaronischen Poeten, dessen Werke ohnehin jüngeren Datums seien, nicht imitiert, sondern seine eigenen Gründe gehabt, um einen satirischen Stil in eine seriöse Kunstform zu verwandeln.

Alle diese Deutungen setzen die Entstehung einer Kunsttheorie voraus, die es in Boschs Umwelt noch gar nicht gab. Sie führen durch die Hintertür Boschs Malerei in einen Diskurs ein, dem sie fremd blieb, und machen aus ihm, der kein Klassiker war, einen Klassiker der Kunst. Da uns zeitgenössische Quellen zu Boschs Kunst fehlen, gibt nur das Œuvre selbst Einblick in Boschs Konzept der Malerei, das er nahezu im Alleingang entwickelte. Die poetische Freiheit, die er für sich in Anspruch nahm, war dabei nicht seine einzige Strategie. Der Realismus, der bei ihm so widersprüchlich ausfällt, bezeichnet die andere Seite seiner Malerei. Es ist ein kritischer Realismus, der damals eher die Sache der Literaten war. Bosch blickte in den Spiegel der Welt mit einer Mischung aus Neugier und Enttäuschung. Nicht von ungefähr stellt die Versuchung des heiligen Einsiedlers Antonius, der heldenhaft dem Schein und Trug der Welt widerstand, das meist gemalte Thema in seinem Œuvre dar. Es wurde so sehr zu einem Erfolgsartikel seiner Kunst, dass die Großen der Welt dieses Thema bei ihm immer wieder erwarben, als wollten sie sich vor diesem Spiegel gegen die Versuchungen der Welt wappnen.

Boschs eigene Umwelt müssen wir als Motiv in religiösen Bildern aufsuchen, in denen sie nur als Milieuschilderung ins Spiel kommt. In der *Verspottung Christi (Ecce Homo)*, heute in Frankfurt, erleben wir den Pöbel im Zusammenspiel mit dem Magistrat einer einheimischen Stadt, der einen Unschuldigen dem Zorn der aufgehetzten Menge preisgibt. In der *Hochzeit zu Kana*, heute in Rotterdam, neh-





Verspottung Christi (Ecce homo),
Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut



Hochzeit von Kana, Rotterdam,
Museum Boijmans Van Beuningen

men wir an einem törichten Festmahl der Zeit teil, in dem das *Schwanen-Bankett* der Bruderschaft, dem Bosch 1488 präsidierte, protokolliert zu sein scheint. Manche Bilder schlagen eine populäre Note an, die sich mundartlicher Spruchweisheit bedient. Auf dem spiegelrunden Bild des *Steinschneidens* ist die volkssprachliche Referenz, ein Wortbild aus der Umgangssprache, in feierlich-ironischer Kalligraphie beigeschrieben. Der Patient will von seiner Torheit erlöst werden, indem er sich von einem betrügerischen Quacksalber den Narrenstein aus dem Kopf operieren lässt. Es war das erste Mal, dass ein Betrachter, statt vor einem Gemälde fromm zu werden, über ein Gemälde lachen konnte. Dafür bot ihm Bosch eine neue Wahrnehmung an, die das gemalte Bild als Kommentar und Glosse zur Welt ins Verhältnis setzt. Von hier war es nur ein kleiner Schritt zu der Fiktion, die uns im *Garten der Lüste* erwartet (S. 87).

Abb. Seite 65

Der *Landstreicher* in Rotterdam endlich verlangt nach einer allegorischen Leseart, obwohl das Bild mit empirischen Beobachtungen bis in den letzten Winkel gesättigt ist. Ein Mensch schleppt sich ziellos durch die Welt, in der er nicht zu Hause ist. Ein Gastwirt hat ihn vom Hof verwiesen, und der Hofhund bellt ihm feindlich hinterher. Der Blick unter den eisgrauen Haaren ist gehetzt dorthin gerichtet, wo man ihn wegjagt. Die menschliche Existenz in der Welt ist hier alle-



Das Steinschneiden, um 1490,
Madrid, Museo Nacional del Prado

gorisch im Spiegel des damals explodierenden Landstreicherwesens verallgemeinert. Der Landstreicher ist das Gegenstück zum Pilger, wie ihn Bosch auf den Außenflügeln des Wiener Gerichtsaltars (S. 74) in der Gestalt des hl. Jakobus dargestellt hatte. Anders als der Pilger, hat er nämlich kein festes Ziel mehr, an dem ihm die Erlösung, als Zuspruch aus dem Jenseits, winkte.

In dieser Hinsicht ist es von großer Bedeutung, dass der *Landstreicher* kein Einzelwerk gewesen ist, sondern mit anderen Tafeln ein Ensemble gebildet hat. Man sieht noch heute die Spuren der einstigen Flügelöffnung, die etwa an der Schul-



Der Landstreicher, ursprünglich der äußere Doppelflügel eines verlorenen Triptychons Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

terpartie entlang verläuft und die Tafel bei der Öffnung in zwei Teile trennte. Sie muss ebenso die Außenflügel eines weltlichen Triptychons gebildet haben, wie es der *Landstreicher* in der Außensicht des *Heuwagens* tut (S. 85). Die Zuschneidung zu einem Achteck, ebenso wie die runde Binnenrahmung, sind spätere Eingriffe, die auch bei vielen anderen Werken Boschs durch Interessen späterer Kunstsammler, mit ihrem gewandelten Bildverständnis, zustande kamen. Als weitere Bestandteile des verlorenen Triptychons kommen das *Narrenschiff* im Louvre, ergänzt um den *Vielfraß* in Yale, und der *Tod eines Geizhalses* in Washington infrage, die offenbar Pendants gewesen sind. Wie Bernard Vermet im Katalog der Bosch-Ausstellung in Rotterdam argumentiert, könnten sie die einstigen Innenflügel gewesen sein. Der Maler schuf mit solchen Darstellungen einen Markt für eine zeitsatirische Thematik (die Torheit der Gesellschaft und die sündhafte Verstrickung des Einzelnen), wofür er im literarischen Bereich nach Modellen suchte.

Das *Narrenschiff* im Louvre bringt Boschs Rivalität mit der moralisierenden Literatur seiner Zeit auf den Punkt. Ein Denkinhalt, der sich in einem Sprachbild (Narrenschiff) verdichtet hatte, wird hier Thema, so realistisch auch jedes der

verwendeten Motive ausfiel, in denen man das Faschingstreiben einer Spottgilde wieder erkannte. Zu den literarischen Anregungen zählt aus chronologischen Gründen kaum Sebastian Brants Reimwerk ›Das Narrenschiff‹ (1494), das dennoch die direkteste literarische Parallele darstellt. Trotz des Titels steht hier die Metapher des Narrenspiegels im Vordergrund, die auch für Boschs Œuvre einen wichtigen Schlüssel bildet. Joh. Geiler von Kaiserberg, der in Straßburg 1498 über Sebastian Brants Reimwerk predigt, vergleicht es mit einem »Spiegel der moralischen Wahrheit, die sich in Redefiguren und Gleichnissen« spiegele. Der »Erfinder dieses Spiegels«, also Brant, habe nicht an die Eitelkeit, sondern an die Weisheit appelliert. In ähnlichem Sinne verstand sich auch Bosch als »Erfinder« (fictor) einer Kunst der persönlichen Weltdeutung, die in der Welt den Schein aufdeckte, den er doch so lustvoll malte. Ähnlich wie sein literarischer Zeitgenosse, montierte er seine Allegorie mit realistischen Zitaten aus der aktuellen »Verhaltens-Ikonographie«, die D. Bax in niederländischen Sprichwörtern nachweisen konnte.

Die Gemälde Boschs versprachlichen sich in gewissem Sinne dadurch, dass sie ähnlich wie ein Text verschlüsselt sind. Bosch mag Anregungen vom Medium der Druckgraphik oder aus den Randglossen in Textbüchern empfangen haben, aber er übertrug dieses Repertoire erstmals auf das Medium des Gemäldes, dem er damit ganz neue Funktionen auf dem Kunstmarkt sicherte. Es ist dabei von Interesse, dass Bosch die Zeichnung nicht nur im Werkprozess der Malerei, sondern als ein autonomes Medium benutzte, in dem sich sein Naturell besonders spontan ausdrückt. Die Tatsache, dass er als erster Künstler ein Corpus originaler Zeichnungen hinterlassen hat, lässt die Vermutung zu, dass seine impulsiv mit Feder und Pinsel ausgeführten Zeichnungen damals gelegentlich schon gesammelt wurden. Er hielt mit der Zeichnung die flüchtigsten Beobachtungen fest, die er in seiner städtischen Umgebung machte, aber er ging mit dem Zeichenstift auch in die freie Natur hinaus, um dort die Chiffre des Lebens in der zappelnden, kriechenden oder fliegenden Bewegung der Lebewesen in flagranti einzufangen.

Aber selbst dort begnügt er sich nicht mit dem Protokoll dessen, was er sieht, sondern überschreitet die Beobachtung zur Phantastik hin. Innere und äußere Bilder mischen sich, wenn das Auge nur den Rohstoff für die Arbeit seiner hintergründigen Phantasie liefert. Auf einer Federzeichnung mit Bister, heute in Berlin, bewundert man den souveränen Strich, mit dem die Natur in den Bäumen und in den Vögeln eingefangen ist. Auf den kahlen Ästen eines abgestorbenen Baumes, in dessen Höhlung eine Eule sitzt (Bosch muss sie nachts erspäht haben), schreien und flattern die verschiedensten Vögel. Doch dann entdeckt man, dass die Bäume unversehens menschliche Ohren bekommen haben und uns aus dem Feld menschliche Augen anstarren. Die Unschuld des Blicks ist dahin, mit dem Zeitgenossen wie Hans Memling oder Gerard David die Naturseligkeit der städtischen Gesellschaft befriedigt haben. Wenn in seinem lauernden Blick die Natur anthropomorphe Züge annimmt, entlarvt er sie als Bereich von







Das Narrenschiff,
ursprünglich Innenflügel
eines verloren Triptychons
(vgl. auch Abb. Seite 65)
Paris, Musée du Louvre
und New Haven, Yale
University Art Gallery,
Gift of Hannah D. and
Louis Rabinowitz



Tod des Geizhalses,
ursprünglich Innenflügel
eines verloren Triptychons
(vgl. auch Abb. Seite 65)
Washington, National
Gallery of Art

Gefahr und Gewalt, in dem er kein unverdorbenes Gegenbild der Zivilisation mehr sehen kann.

Doch die größte Überraschung besteht darin, dass diese Landschaft gar nicht das bedeutet, was sie darzustellen scheint, sondern in Wahrheit ein verschlüsseltes Sinnbild von Boschs Heimatstadt ist, deren Namen Bosch rebusartig in ein Bildrätsel umsetzt. Denn 's-Hertogenbosch heißt wörtlich ›der Wald (bos) des Herzogs‹, und mit diesem Namen, in dem man auch Augen (ogen) und Ohren als Wortelemente wiederfinden konnte, trieb man in Boschs Umwelt ein lustvolles Rätselspiel. Plötzlich sieht die Zeichnung wie ein subversiv verfremdetes Wappen der Stadt aus. Ein lateinisches Zitat, wohl von Boschs eigener Hand am oberen Rand des Blattes hingeschrieben, tadelt die kleinen Geister, die immer fertige Klischees (inventis) verwenden und nie etwas selbst erfinden (numquam inveniendis), als wollte sich der Künstler gegen die Kritik der Traditionalisten wehren. Der Selbstbezug des Künstlers, der den Namen der Stadt als Künsternamen annahm, ist allzu offensichtlich. Ebenso offensichtlich ist aber auch die Anspielung auf eine zeitgenössische Spruchweisheit, die Bosch in brillanter Kombination mit dem Stadtnamen verband, wie Jos Koldeweji im Katalog der Rotterdamer Ausstellung dargelegt hat. Die Redensart, auf die Bosch anspielt, bedeutete, dass es besser war, zu sehen und zu hören, also zu schweigen, wenn schon »die Wälder Ohren und die Felder Augen« besaßen. Kombiniert man diese Maxime mit dem Namen der Stadt, so findet man trotz aller Verschlüsselung in der Zeichnung, so unmittelbar sie auch als Naturskizze wirken mag, einen subtilen Hinweis auf Boschs Lebensphilosophie und Überlebenskunst in gefährlicher Zeit. Plötzlich nimmt der abgestorbene Baum, in dessen Höhlen Eule und Fuchs Zuflucht genommen haben, eine neue Bedeutung an. Während auf den Ästen Vögel laut schreiend flattern und sich damit gefährden, verbergen sich im Bauminnern schweigend Eule und Fuchs.



Stempel des Stadtsiegels von 's-Hertogenbosch, 1534/35, 's-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum



Der Wald hat Ohren, das Feld Augen,
Federzeichnung,
Berlin, Staatliche Museen zu
Berlin – Preußischer Kulturbesitz,
Kupferstichkabinett



Wilhelm von Schoor:
Palais Oranien-Nassau in Brüssel,
(Detail), 1654, Brüssel,
Museé Royaux des Beaux Arts de Belgique

Der *Garten der Lüste* ist schon ein Jahr nach Boschs Tod im Stadtpalais der Grafen von Nassau in Brüssel bezeugt, was wir allerdings erst seit 1967 wissen. Man hätte das Werk in der höfischen Welt der Niederlande an keinem prominenteren Ort finden können, es sei denn in der benachbarten Residenz der Habsburger auf dem Brüsseler Coudenberg. Die Regenten und auch die Kaiser, wenn sie im Lande weilten, gingen hier ein und aus. Die Reisenden, darunter Dürer, besuchten das Palais als besondere Sehenswürdigkeit und wurden dabei auch vor das Werk Boschs geführt, das hier seinen öffentlichen Ort besaß. Die Deutung kann also keineswegs allein vom Maler ausgehen. Es bedurfte eines außergewöhnlichen Auftrags, um ein solches Werk in die Tat umzusetzen, denn schließlich war auch der Käufer ein Wagnis eingegangen. Das unkonventionelle Werk konnte nur im Konsens mit einem kongenialen Kunden, einer Persönlichkeit von großem Selbstbewusstsein, ausgehandelt werden.

Diese Voraussetzung trifft für Engelbrecht II. von Nassau ebenso zu wie für seinen Neffen, Hendrik II. (1483–1538), der nach dem Tode Engelbrechts im Jahre 1504 das Nassauische Erbe antrat. Es sprechen aber viele Gründe für Hendrik als Auftraggeber, und Hendrik könnte das Werk sogar anlässlich seiner Hochzeit bestellt haben. Schon Engelbrecht war ein enger Vertrauter des burgundischen Erzherzogs, Philipp des Schönen, gewesen und von ihm zum Generalstatthalter der Niederlande ernannt worden. Aber Hendrik stand dem Erzherzog im Alter näher und begleitete ihn schon vor 1504 auf allen seinen Reisen, doch setzte Philipps früher Tod im Jahre 1506 seinem Einfluss am Hofe zunächst Grenzen. Philipps Vater, der Kaiser Maximilian, bestellte jetzt seine Tochter Margarete, die gerade verwitwet war, zur Regentin. An ihrem Hof in Mecheln musste sich Hendrik erst einmal durch militärische Leistungen profilieren. Aber die Gunst Maximilians blieb Hendrik, der den Kaiser zweimal auf seinem Stammsitz in Breda empfangen konnte, auch weiter erhalten. In der Erziehung des jungen Karl, des späteren Kaisers, scheint er sich als Rivale Margarethes allmählich durchgesetzt zu haben. Karl »liebte ihn sehr innig« und ernannte ihn, kaum dass er 1515 volljährig geworden war, zum Statthalter von Holland, Seeland und Friesland. Inzwischen hatte Hendrik auch von der Versöhnung des Reichs mit Frankreich profitiert, die es ihm erlaubte, die eheliche Verbindung mit dem Hause Oranien einzugehen. In einem Brief, den Karl im Juli 1517, nach seiner Landung in Spanien, schrieb, dankte er ihm mit bewegten Worten für die Loyalität, die er ihm gegenüber immer bewiesen habe.

Abb. Seite 6

Ein Porträt, das Jan Gossaert in diesen Jahren von ihm malte, stellt den Mittdreißiger als einen Aristokraten mit einer kühlen, ironischen Ausstrahlung dar, in der aber auch sensible Züge nicht fehlen. Am Hals trägt er das Ordensband, das ihn als Mitglied des exklusiven Ritterordens vom Goldenen Vlies auszeichnete.



Jan Gossaert, *Herkules und Deianira*, um 1517, Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham/ Bridgeman Art Library

Die Kleidung mit ihrer modischen Extravaganz war, wenn wir uns unter vergleichbaren Porträts der Zeit umsehen, weit außerhalb der Norm. Die Tatsache, dass Hendrik sein Porträt bei Jan Gossaert malen ließ, verrät seine persönliche Beziehung zu einem Sammlerkreis im Hochadel, in dem die italienische Renaissance favorisiert wurde. Gossaert wirkte als eine Art Hofmaler bei Philipp von Burgund, dem letzten lebenden Spross der alten burgundischen Dynastie aus der vorhabsburgischen Zeit und dem einzigen humanistisch erzogenen Mitglied des Herrscherhauses. Gossaert hatte seinen Mäzen auf einer Romreise im Jahre 1508 begleitet und davon entscheidende Eindrücke empfangen. Auf Schloss Souburg in Zeeland gehörte er zu einem Team, das den Wohnsitz Philipps in einen prächtigen Renaissancehof verwandeln sollte.

Von Gossaert erwarb Hendrik auch ein Gemälde mit dem antiken Mythos von Herkules und Deianira, das im gleichen Jahr 1517 in seinem Besitz erwähnt wird wie Boschs Triptychon (S. 73). Das kleine Bild mit diesem Thema im Barber Institute of Fine Arts in Birmingham gibt uns, auch wenn es nicht Hendriks Fassung war, doch eine gewisse Vorstellung von deren Aussehen. Das antike Ehedrama, das mit der Vergiftung des Herkules durch seine eifersüchtige Gattin endete, mag nur der Vorwand für eine erotische Darstellung von zwei Aktfiguren gewesen sein, wie sie Gossaert auch mit anderen antiken Themen malte. Durch die mythologi-

sche Verschlüsselung bediente er elegant die antikische Bildung seiner Kunden. Für solche Themen gab es in der Malerei keine Tradition. Sie besaßen ihren Ort in einer frühen Kunstsammlung, in der man sich nicht vor der Darstellung antiker Götter scheute und also das Privileg der Malerei akzeptierte, auch die Fiktion als Thema zuzulassen.

Ein venezianischer Gesandter zeichnet von Hendrik im Jahre 1531 ein Charakterporträt, wenn er schreibt: »Niemand genießt mehr Gunst und Ansehen beim Kaiser (Karl) als der Graf von Nassau. Er würde noch größeren Einfluss haben, wenn er die Last der Staatsgeschäfte auf sich nehmen und seine Macht zur Geltung bringen wollte, denn der Kaiser liebt ihn sehr. Doch scheut er die Mühsal der Staatsgeschäfte und geht nur zu denjenigen Sitzungen des Staatsrats, denen der Kaiser in Person beiwohnt. Dann spricht er seine Meinung freimütig aus.« Sein Sinn war mehr auf Lebensgenuss ausgerichtet und von heiterer Art, die sich auch in seinem Humor äußerte. So kommentierte er ein Ehebildnis, das er an seine deutsche Verwandtschaft schickte, mit der Bemerkung, seine Ehefrau möchte gerne, »dass sie hübscher ... und dass ich etwas jünger wäre«.

Antonio de Beatis, der die Niederlande 1517 bereiste, erwähnt bei der Beschreibung des Palais Nassau in Brüssel nicht nur die vielen Blickfallen durch Scheintüren, sondern auch ein riesiges Bett, das Hendrik anfertigen ließ, denn »er vergnügte sich oft auf Banketten und hatte daran Lust, die Eingeladenen trunken zu sehen. Waren sie dann so voll des Weines, dass sie sich nicht mehr auf den Beinen halten konnten, so ließ er sie auf besagtes Bett werfen.« An Glaubensfragen hatte Hendrik, wie nicht anders zu erwarten, nur ein mäßiges Interesse, und so warnte er seinen Bruder in Deutschland vor Luthers Lehre mit dem Argument, es sollten nicht »zweierlei Glauben in einem Hause« sein. Wenn es ihm an Glaubensernst mangelte, so war sein Kunstsinn umso stärker ausgeprägt, was bei der Deutung von Boschs Gemälde ins Gewicht fallen muss.

So ließ er seine Residenz in Breda durch einen naturalisierten Italiener zu einem Renaissanceschloss ausbauen und in der *Grote Kerk* für seinen Onkel Engelbrecht ein prächtiges Renaissancegrab errichten. Als ihm der Kurfürst von Sachsen 1520 ein Bild der Lukretia von der Hand des Lukas Cranach schickte, dankte ihm Hendrik fachmännisch mit den Worten, der Lukas möchte sich, wenn ihm sein Fürst nur Zeit lasse, »noch wohl als ein Meister beweisen«. Jan van Scorel schuf wie auch sein Malerkollege B. van Orley mehrere Gemälde für das Schloss in Breda, wenn wir dem Kunstschriftsteller Karel van Mander glauben dürfen. Im Stadtschloss in Brüssel sah De Beatis unter »vielen schönen Gemälden auch die Geschichte des Paris-Urteils mit den drei Göttinnen«, wie wir sie aus Cranachs Œuvre kennen.

Die Renaissancemalerei, die etwa seit 1515 mit ihren antiken Themen in den Niederlanden debütierte und bald auch Hendrik faszinierte, gehört einer neuen Zeit an. Doch hatte schon Boschs *Garten der Lüste* einst bei Hendrik einen ähnlichen Geschmack erfüllt. Zwar wissen wir nicht, wann das Werk gemalt wurde

und wann er es erwarb, doch scheint es 1517, als es erstmals erwähnt wird, schon längere Zeit in seinem Besitz gewesen zu sein. Die Chronologie von Boschs Werken lässt uns dabei im Stich, denn hier herrscht trotz aller Behauptungen der Forschung noch keinerlei Gewissheit. Auch die Untersuchungen des Fälldatums der Bäume, aus denen das Holz der Tafelbilder stammte (Dendrochronologie), helfen dabei nicht weiter, denn sie würden in unserem Falle nur die Aussage erlauben, dass Bosch altes, abgelagertes Holz aus der Zeit um 1460–66 benutzte. Deshalb wähle ich einen anderen Weg, um über die Umstände, unter denen der Auftrag zustande kam, eine Vermutung anzustellen. Dazu bietet sich ein Dokument aus dem Jahre 1504 an, das im Archiv von Lille erhalten geblieben ist und übrigens zum ersten Mal den Künstler mit dem Beinamen Bosch bezeichnet.

Im September dieses Jahres ließ Philipp der Schöne, der gemeinsam mit Hendrik am Wohnort Boschs weilte, dem Maler ein Summe von 36 Pfund auszahlen, die als Vorschuss »für ein großes Bild von 9 Fuß Höhe und 11 Fuß Breite« gedacht war. Als Thema verlangte Philipp »das Gericht des Herrn, das heißt Paradies und Hölle« und zwar pour son très noble plaisir, »für seinen ganz erlesenen Geschmack«. Man mag in dieser Wortwahl einen Topos sehen, doch stellt der Text eindeutig fest, dass der Erzherzog hier seinen persönlichen Kunstsinn in einem privaten Kunsterwerb befriedigen wollte. Das Werk ist, nachdem sein Auftraggeber bald darauf starb, vielleicht gar nicht ausgeliefert worden. Es dürfte ähnlich wie der Gerichtsaltar in der Wiener Akademie konzipiert worden sein, der auch ein eigenhändiges Werk bildet und das Original sein könnte, wenn er nicht ein anderes Format besäße. Der Wiener Altar hat zwar ein wohlbekanntes Thema, aber verleiht ihm auf dem Mittelflügel ein umso ungewöhnlicheres Aussehen. Die eigentliche Gerichtsszene am Himmel ist auf eine Randglosse der Komposition reduziert, während sich die höllenhaft verderbte Welt, die sich auf der Hauptbühne breit macht, um das drohende Gericht am Himmel nicht mehr kümmert, weil sie sich schon selbst gerichtet hat.

Der Auftrag Philipps sah trotz der privaten Bestimmung ein viel größeres Format vor, als es das Wiener Gemälde besitzt. Wenn Jan Mosmans die Maße mit 2,56 x 3,16 m richtig ermittelt hat, so wäre das Gerichtsbild aus allen bekannten Formaten bei Bosch herausgefallen und hätte damit selbst den *Garten der Lüste* übertroffen, der unter den erhaltenen Werken das größte Format erreicht. Philipp bot also Bosch einen höchst spektakulären Auftrag an, um ihm Gelegenheit zu geben, seine extravagante Bildwelt daran zu bewähren. Ist es also ein Zufall, dass der *Garten der Lüste* auf seinen Innenflügeln deutlich das Schema eines Gerichtsaltars (Paradies und Hölle) voraussetzt, ohne noch ein Gericht darzustellen und ohne noch ein Altarbild zu sein? Die Pointe besteht hier in der verlorenen Referenz auf ein Gerichtsbild, dessen Hauptbild ausgewechselt wurde. War schon das Gerichtsbild ein ambitiöses Projekt, so wurde es im *Garten der Lüste* durch ein nie gemaltes Thema übertroffen. Sein Thema wandte sich jetzt an Eingeweihte und fiel sofort durch den geheimen Widerspruch zum Gerichtsthema auf. Das Para-





Das Jüngste Gericht, nach 1504, Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste

dies, das wir hier zu sehen bekommen, ist nicht das himmlische Paradies, in das die Freigesprochenen am Ende der Tage aufgenommen würden, sondern bietet die unschuldige Ansicht eines irdischen Paradieses, das nie verlassen wurde und also auch nicht gerichtet werden musste (S. 87). So ist denn die Vorstellung reizvoll, die beiden Freunde Philipp und Hendrik hätten damals in 's-Hertogenbosch mit ihren Kunstaufträgen in aristokratischer Spiellaune rivalisiert. Hendrik ging dabei das größere Wagnis ein und ließ sich auf ein heikles Thema ein, welches das Misstrauen der Inquisition herausfordern musste. Er hatte im gleichen Jahr 1504 das Nassauische Erbe angetreten und damit die Verfügung über ein großes Vermögen erlangt. Der Zusammenhang zwischen den beiden Aufträgen wird um so plausibler, wenn man sie nicht bloß auf die ohnehin ungewisse Chronologie in Boschs Œuvre bezieht, sondern dahinter die Geburt einer einzigartigen Werkidee vermutet.

Wir besitzen keine Erwähnung des Werks, die über sein zeitgenössisches Verständnis Aufschluss geben könnte. Da hilft uns auch nicht Antonio de Beatis, der



das Reisetagebuch des spanischen Kardinals Luis von Aragon in einem apulischen Dialekt schrieb. Seine oberflächlichen Bemerkungen verraten die Distanz eines Touristen zum niederländischen Milieu. Die Nassauische Residenz, die er als »sehr weitläufig und schön im deutschen (gotischen) Stil« beschrieb, fesselte ihn ebenso wie die Gemälde von Nuditäten. Deshalb reagiert er mit einer naiven Schaulust auf die »bizarren Dinge« in Boschs Tafelbild, auf dem er Landschaften »und vieles andere sah, wie (Leute), die aus einer Meer-Muschel kriechen, und solche, die Kraniche kacken, Weiber und Männer und Weiße und Schwarze in diversen Stellungen und Akten, Vögel, Tiere von jeder Gattung und mit viel Naturtreue, Dinge so vergnüglich und phantastisch anzuschauen, dass man sie denen, die davon keine Kenntnis haben, unmöglich beschreiben kann.« Offenbar hatte man ihm das Werk auf seinem Rundgang durch das Schloss nicht erklärt oder hatte er die Erklärung vergessen. Aber er hatte damit Recht, dass man dieses Unikum der Malerei jemandem, der es nicht gesehen hatte, auch nicht beschreiben konnte.

Albrecht Dürer war da ein ganz anderes Kaliber. Er wäre der berufene Interpret gewesen, als er drei Jahre später, im Sommer 1520, auf seiner niederländischen Reise nach Brüssel kam. Aber er erwähnt Boschs Tafelbild mit keinem Wort. Da dieses bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts im Nassauischen Palais bezeugt ist, muss er es gesehen haben, wenn wir den unwahrscheinlichen Fall ausschließen, dass es am Tage seines Besuchs nicht zugänglich war. Aber in seinem Schweigen liegt System, denn es drückt seine Missbilligung aus. Dürer verehrte die alten Meister wie Jan van Eyck und bezahlte sogar Eintritt für ein Lukasbild Rogiers. Bosch muss ihn irritiert haben, weil sein Mangel an klassischen Proportionen so wenig seiner eigenen Ästhetik entsprach. So heißt es in seinen Büchern über Proportion, dass ohne den Begriff eines guten Maßes »kein gutes Bild gemacht werden« kann und dass man »der Natur nichts abbrechen und nichts Unerträgliches auflegen« solle. Dennoch bietet Dürers Bericht über das Schloss eine willkommene Ergänzung zur Schilderung durch De Beatis. In der Hauskapelle sah er »das gute Gemälde (gemähl), das Meister Hugo (van der Goes) gemacht hat«. Das Schloss besaß also ein Altarbild von der Hand dieses großen Malers, das bereits zu Engelbrechts Zeiten in den Besitz der Nassaus gekommen sein muss. »Und ich habe gesehen die zwei hübschen großen Säle und alle Köstlichkeit in dem Haus allenthalben, auch das große Bett, darin 50 Menschen liegen können. Und ich hab auch den großen Stein gesehen, den das Wetter neben dem Herrn von Nassau in dem Feld hat niedergeschlagen. Dieses Haus liegt hoch (auf dem Coudenberg oberhalb der Stadt). Daraus hat man die schönste Aussicht, über die man nur staunen kann. Und ich glaube nicht, daß in allen teutschen Landen des gleichen sei«. Die Erwähnung des Meteorits bestätigt den Eindruck, dass hier eine frühe Sammlung von ›Mirabilia‹ aus Kunst und Natur im Entstehen war, in der Boschs Werk seinen Platz auch im inhaltlichen Sinne fand. Die Touristenlegende, dass der Stein neben Hendrik vom Himmel gefallen war, legitimierte den Grafen als Besitzer des Himmelkörpers.

Boschs Triptychon war in einer solchen Umgebung kein Altarbild mehr, wenn es auch dessen Werkform voraussetzte. Man begegnete ihm in einer Sammlung, welche die spätere ›Kunst- und Wunderkammer‹ vorwegnahm. Auch die biblischen Themen des Bildes behielten hier nicht ihren primären Sinn, sondern bezeugten eine Geschichte der Welt mit fiktiven oder mit pessimistischen Zügen (S. 89). Als Wunder der Kunst schlug das Werk in seiner Thematik vollständig über alle Stränge. Über seine Wirkung im Schloss lassen sich Vermutungen anstellen, wenn wir uns einen Augenblick der Phantasie überlassen. Der Hausherr hat wieder einmal zu einem seiner zahlreichen Banketts eingeladen. Nachdem die erste Runde Wein ausgegeben ist, führt er seine Gäste vor das Werk, das sie in geschlossenem Zustand antreffen. Zwar haben sie Wunderdinge darüber erzählen hören, doch sind sie enttäuscht von der abweisend leeren Außenseite, auf der die Farben fehlen. Als der Graf ihre Gesichter sieht, weist er einen Diener an, diesen düsteren riesigen Schrank zu öffnen. Als sich die Flügel öffnen, bricht die Gesellschaft in einen lauten Ruf der Überraschung aus. In einer Explosion von Farbe kommt mit dem Liebesgarten eine Sensation in Sicht, wie sie bis dato noch niemand in der Malerei gesehen hatte. Hendrik weidet sich am Staunen seiner Besucher und beschwichtigt lachend ihre Angst, einen von der Kirche verbotenen Anblick zu genießen.

Natürlich ist die hier beschriebene Szene pure Phantasie. Und doch war Boschs Werk gerade für eine solche Inszenierung bestimmt, wenn die einstige Altarform mit Flügeln überhaupt einen Sinn behalten sollte. Die liturgische Inszenierung der Kirchenaltäre, deren Innenflügel man an hohen Festtagen für die Gläubigen zu öffnen pflegte, kam hier nicht mehr in Betracht und wäre angesichts der Thematik Boschs in eine Parodie ausgeartet. Im gesellschaftlichen Rahmen konnte es sich nur um eine theatralische Vorführung handeln, die das Triptychon als »Wunderding« inszenierte, um einen Ausdruck zu verwenden, den Dürer angesichts der Trophäen aus der neuen Welt in der benachbarten Residenz der Burgunder gebrauchte. Auch die exotischen Pflanzen und die fremden Rassen, die Bosch gemalt hatte, konnten ein Fernweh auslösen, das angesichts der ungenauen Nachrichten aus den neuen Kolonien noch eine Weile leicht zu befriedigen war. Die Kunst, so wie sie Boschs *Garten der Lüste* als Vorgriff auf die Zukunft des Sammlerwesens repräsentierte, war noch nicht zu ihrem eigenen Begriff gekommen. Kunst war einstweilen noch gebunden an das ›Kunststück‹, von dessen Virtuosität man sich verblüffen lassen wollte. Erst die mythologischen Themen, die sich wenig später mit ihren antiken Zitaten in der Malerei einbürgerten, bahnten einer ästhetischen Fundierung des Kunstbegriffs den Weg.

Die Sammlungen der Nassaus waren über mehrere Orte verstreut und besaßen wohl im Kastell zu Breda ihren Schwerpunkt. Teile der Sammlung gelangten mit Menzia aus dem Hause Mendoza, die Hendrik 1524 in dritter Ehe heiratete, später nach Spanien. Der verbliebene Besitz wurde 1568 durch den Herzog von Alba konfisziert. Es mögen auch exotische Gegenstände und Naturwunder in der

Sammlung gewesen sein. Die Neugier Hendriks auf die Entdeckungen in Übersee geht aus einem Brief hervor, den er 1522 aus Spanien an seinen Bruder Wilhelm schrieb. Er berichtete darin, dass man »eine neue Insel und Landschaft« entdeckt habe, von der gesagt werde, dass sie »völlig (volkomlich) so groß sei als ganz Europa. Und die erste Stadt, die sie darin gefunden haben, heißt Tenostitan Mexico, in welcher viel Gold« gewesen sei und man sechzigtausend Häuser gefunden habe. Auch in seiner Bibliothek engagierte sich Hendrik in gewissem Umfang, um dem Eindruck eines kultivierten Hauses Genüge zu tun.

Über die Sammlungen Margarethes von Österreich, die ihren Witwensitz in Mecheln als Residenz ausbauen ließ, sind wir in den Jahren ihrer Regentschaft (1506–15 und 1518–30) besser unterrichtet. Die Rivalin Hendriks, die nur drei Jahre älter war als er, besaß andere Neigungen, wie aus ihrer Anhäufung religiöser Bilder in ihrem Prunkschlafzimmer zu erschließen ist. Als Regentin empfing sie viele kostbare Geschenke, darunter ethnographische Gegenstände aus der Neuen Welt, doch schenkte sie ebenso vieles aus diplomatischen Rücksichten wieder her. Religiöse Bilder und Porträts, in denen sich dynastische Anliegen ausdrückten, waren der Grundstock eines Sammlerwesens, das in Hendriks Zeit noch kein Profil gewonnen hatte. Der akribische und ebenso akribisch dokumentierte Sammeleifer der Regentin war bei Hendriks so ganz anderer Lebensführung nicht zu erwarten.

Das ›Hotel de Nassau‹ fiel 1701 einem Brand zum Opfer. Was davon übrig blieb, wurde in der Moderne in Bibliotheks- und Museumsbauten inkorporiert. Roest van Limburg hat der Geschichte dieses Stadthauses, das zwischen den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts und den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts im Bau war, 1907 eine allzu kurze Notiz gewidmet, mit der wir uns immer noch begnügen müssen. Darin bildet er auch Fotos der spätgotischen Georgskapelle ab, die Hendrik ausgebaut hatte. Von der Gesamtanlage des Anwesens im Zustand des 17. Jahrhunderts (1654) vermittelt ein Gemälde Wilhelm von Schoors einen gewissen Eindruck. Hinter dem neu angelegten Garten hat das weitläufige Stadthaus mit Turm sein gotisches Aussehen fast unverändert erhalten. Die Lage des Anwesens auf dem Coudenberg, hoch über den Dächern der Stadt, macht die Begeisterung verständlich, mit der Dürer die einzigartige Aussicht beschrieb. Neben den gotischen Wohnhäusern der Nachbarschaft wirkt das Palais wie eine regelrechte Residenz.

Boschs Triptychon dürfte in dem Palais, das in Brüssel als Sehenswürdigkeit galt, wesentlich zu seinem Ansehen als Künstler beigetragen haben, das sich rasch in Europa verbreitete. Der Ruhm des Werkes selbst lässt sich an der Vielzahl von Kopien ablesen, die alle in der Nassauischen Zeit, also vor 1568, entstanden sind und Auftraggeber von Rang voraussetzen, die sich ein so kostspieliges Duplikat leisten konnten. Gewöhnlich beschränken sie sich auf die Mitteltafel, die sie schematisch genau wiederholen. In einer Zeit, in der uns schriftliche Quellen fehlen, sind diese Kopien wichtige Zeugen für die starke Aufmerksamkeit, die das

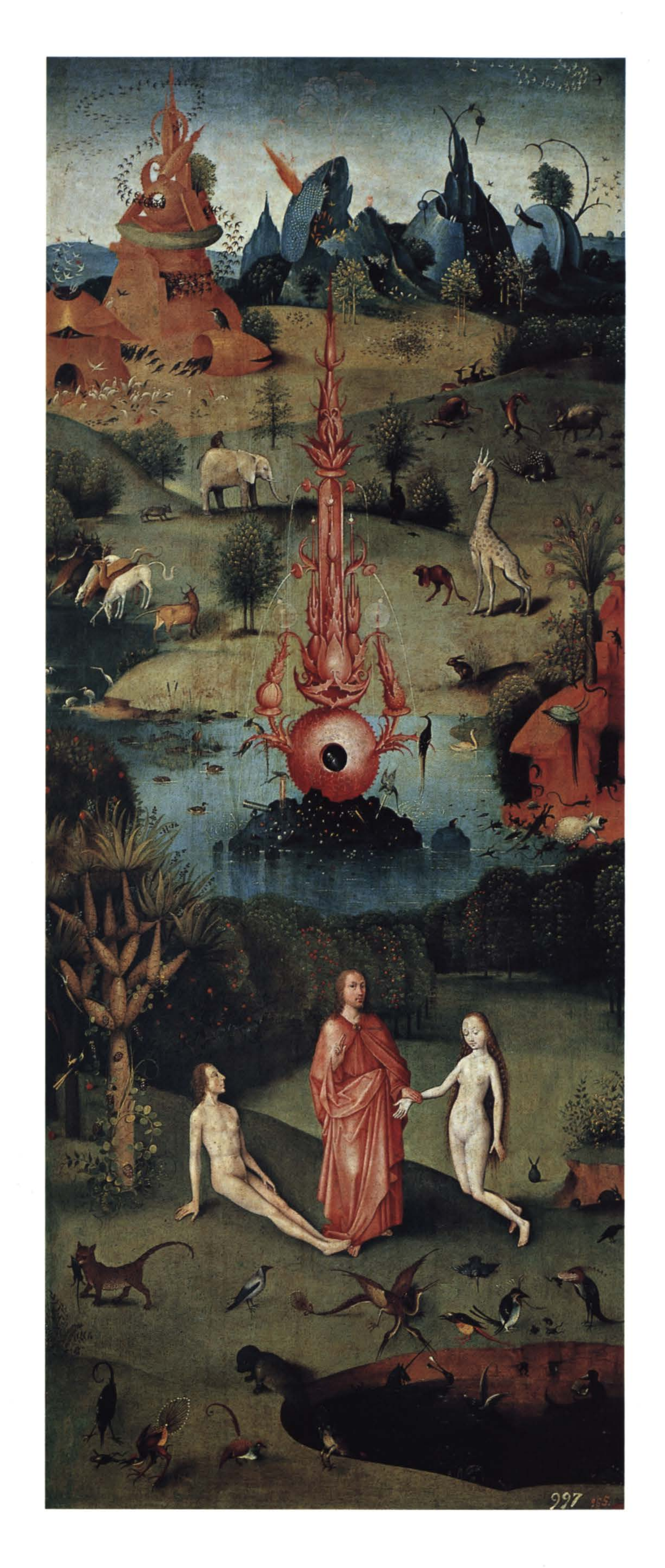


Werk schon eine Generation später im eigenen Milieu gefunden hat. In Ausstellungen, die der Prado und das Museum Boijmans in Rotterdam veranstaltete haben, waren kürzlich drei dieser frühen Kopien zu sehen. Unter ihnen regte das Exemplar in einer Brüsseler Sammlung durch seine herausragende Qualität die Zuschreibung an Michiel Coxcie an, der im Auftrag Philipps II. auch den Genter Altar kopiert hat. Ebenso besticht das Exemplar im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg durch die staunenswerte Akribie, mit welcher das Original, wenn auch in einer gedämpften, warmen Farbigkeit, reproduziert wird. Mann kann verstehen, dass auch die Fälschungen in dieser Zeit ins Kraut schossen (S. 61). Eine Generation nach seinem Tode ist eine wahre Bosch-Renaissance aufgeblüht, die zur Renaissancemode der niederländischen Italianisten in einem unverhüllten Widerspruch stand.

Die große Ausnahme unter den Kopien, die in der Regel eine Generation später einsetzen und allein die Mitteltafel in einem deutlich verkleinerten Format wiedergeben, ist ein Werk gewesen, von dem sich nur der linke Flügel, mit der Darstellung des Paradieses und der halben Ansicht der Erde, im Prado in Madrid erhalten hat. Die Ausnahme besteht darin, dass hier das ganze Werk wiederholt

Kopien nach dem *Garten der Lüste:*

Michiel Coxcie, Kopie der Mitteltafel, vor 1568, Privatsammlung



Der erhaltene linke Flügel der einzigen Kopie aus Boschs Lebenszeit.
Madrid, Museo Nacional del Prado



Kopie der Mitteltafel, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, um 1540

wurde und zwar quasi im Format der Originals, nämlich 186 x 77 cm. Das Fälldatum des Holzes (1449–55) ist sogar noch älter als im Falle des Originals, sodaß diese Kopie noch in Boschs Lebenszeit entstanden sein muss. Leider ist sie so stark übermalt, dass sich kaum Aussagen über ihre Malweise machen lassen. Aber der Gedanke ist reizvoll, dass jemand aus der engsten Umgebung des Grafen von Nassau, vielleicht der Erzherzog selbst, eine Zweitfertigung des Bildes in Boschs Werkstatt bestellte.

Die späteren Kopien unseres Werks setzten sich auch in der Produktion von Wandteppichen fort. Die Tapisserie war eine Art Reproduktionsmedium berühmter Gemälde geworden, zumal Teppiche ähnlich wie Gemälde in fürstlichen Wohnräumen hingen. Ein zusammengehöriger Zyklus von Wandteppichen »nach Vorlagen des Hieronymus« (des devys de Hieronyme) wird erstmals in einem Inventar des königlichen Haushalts erwähnt, das Franz I. im Jahre 1542 in Paris verfassen ließ. Hier treffen wir auf die gleichen fünf Motive, die auch in den Serien aus den 1560er Jahren gewählt wurden, nämlich auf eine Versuchung des hl. Antonius, auf den Heuwagen und schließlich auf den *Garten der Lüste*, der in



Tapisserie mit *Garten der Lüste,* nach 1540, Madrid, © Patrimonio Nacional

diesem Inventar seine früheste ikonographische Beschreibung besitzt. Da seien »die Welt, die Hölle und das irdische Paradies (le paradis terrestre)« dargestellt. Diese Angaben klammern entweder das Mittelbild aus, weil sie es nicht benennen können, oder beschreiben es als das »irdische Paradies«, womit sie nach meiner Meinung ins Schwarze getroffen hätten.

Die Pariser Teppichserie, die in einer Brüsseler oder Antwerpener Manufaktur entstand, muss wie alle Produkte dieser Gattung schon in den 1530er Jahren einen Karton (patron) gehabt haben, von dem mehrere Exemplare hergestellt werden konnten. So würde es sich auch erklären, dass die Teppiche in den 1560er Jahren neu aufgelegt wurden. Über diesen Vorgang sind wir durch O. Kurz genauestens unterrichtet. Im Juni 1566 ließ sich Antoine Perrenot de Grandvelle, der seit 1560 als Kardinal in Mecheln die einstige Residenz der Margarethe von Österreich als Wohnsitz bezogen hatte, von seinem Agenten aus Brüssel berichten, »die neuen Bosch-Teppiche« seien zum Versand bereit. Gerade damals hatte das Schreckensregiment der Spanier begonnen. Der Herzog von Alba hatte inzwischen den Kardinal entmachtet, die habsburgische Regentin zur Abdankung gezwungen und Wilhelm von Oranien, den Nassauischen Erben, als Rebell ins Exil getrieben.

Alba wollte bald selbst eine ähnliche Teppichserie wie der Kardinal erwerben und bat deshalb im Oktober 1567 um deren Ausleihe, um sie kopieren zu lassen. Der Verwalter im Haus des Kardinals witterte in diesem Ansuchen eine Falle und hielt den Herzog hin. Aber schließlich musste er nachgeben und berichtete im De-

zember, Alba habe »den großen Bosch-Teppich« bekommen, um den er gebeten hatte. Dabei muss es sich um den *Garten der Lüste* gehandelt haben. Eine Teppichserie dieser Art, die sich jedoch erst seit der Zeit Philipps IV. in Spanien nachweisen lässt, hat sich im spanischen Kronbesitz, im Patrimonio Nacional, erhalten. Es sind Teppiche von fast drei Meter Höhe, welche die Bosch-Themen wie Tafelbilder in einen architektonischen Rahmen fassen. Der *Heuwagen*, übrigens auf einer Weltkugel vor einem Weltmeer, ist dabei seitenverkehrt wiedergegeben, was auf einen graphischen Zwischenträger zwischen Gemälde und Karton schließen lässt. Das Gleiche gilt für den *Garten der Lüste*, bei dem alle drei Gemälde seitenverkehrt reproduziert sind. Da der Teppich die Dreiteiligkeit des Originals beibehält, fällt er wesentlich breiter aus als die anderen Teppiche. Man sieht gleichsam zwischen Säulen auf die drei Flügel, deren Farben gedämpft sind. Es muss einen besonderen Reiz gehabt haben, das berühmte Original in einer textilen Fassung wiederzufinden, auf der sich Boschs Tafelbild gleichsam von seinem alternden Bildträger löste und nicht mehr in seiner konkreten Medialität bestimmbar war.

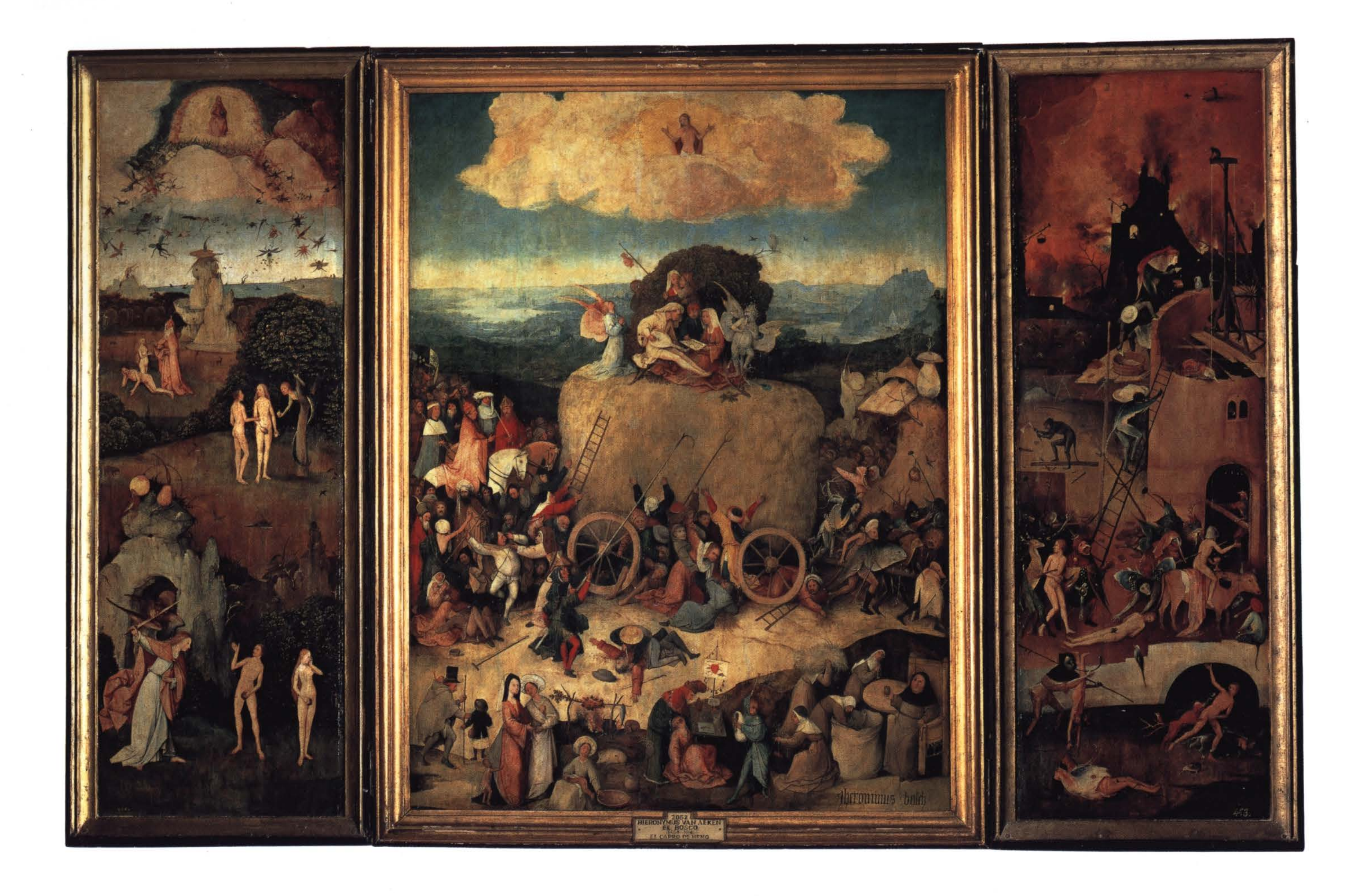
Der Herzog von Alba wollte einen solchen Teppich kopieren lassen, um die winzigen Figuren »noch größer machen zu lassen« (Fait fere les personnaiges plus grant), wie der Verwalter dem Kardinal mitteilte. Um diese Transaktion zu verhindern, hatte dieser zuvor Alba wissen lassen, »das Original sei im Besitz des Prinzen von Oranien, und von ihm könne man doch einen besseren Karton für den Teppich herstellen« (que le principal est sur le prince d'Orange sur lequel le patron se peult mieulx Faire). Der Brief wurde am 5. Oktober 1567 geschrieben. Drei Tage später entschloss sich Alba zur Konfiskation aller Besitztümer Wilhelms von Oranien, der nach Hendriks Sohn die Nachfolge im Nassauischen Erbe angetreten hatte. Damit wollte er den Rebellen, den er neben Egmont als seinen Erzfeind betrachtete, in die Knie zwingen. Er beeilte sich, bei dieser Gelegenheit das Original Boschs, von dem er zuvor eine Teppichkopie hatte erwerben wollen, in seinen persönlichen Besitz zu bringen. Im Inventar des konfiszierten Besitzes wird am 20. Januar 1568 »ein großes Tafelbild (tableau) von Jeronimus Bosch« aufgeführt, bei dem es sich nur um den *Garten der Lüste* handeln kann. Später hinterließ sein neuer Besitzer, Alba, das Bild seinem natürlichen Sohn, dem Prior D. Fernando. Nur so lässt es sich erklären, dass es zwei Jahre nach dessen Tod, im Jahre 1593, aus seinem Nachlass vom Escorial erworben wurde. Damit begann seine neue Karriere in der spanischen Öffentlichkeit, von der eingangs bereits die Rede war (S. 8).

Die großen Triptychen bilden im Œuvre Boschs eine Werkgattung für sich. Wir können dabei zwischen den echten Triptychen und jenen, die nur die Mehrflügelform besitzen, unterscheiden. Echte Triptychen sind solche, die auf den drei Innenflügeln drei verschiedene Themen vorführen und miteinander assoziieren, während das Antonius-Triptychon in Lissabon, um nur dieses eine Beispiel zu nennen, im Grunde dreimal die gleiche Legende erzählt und auf dem gleichen Schauplatz platziert. Die echten Triptychen werden in der Forschung manchmal Menschheitstriptychen genannt, weil sie die Geschichte der Menschheit in der Welt zum Thema haben, also ein kollektives Schicksal vorführen. Das traditionelle Schema eines solchen Triptychons, der Archetyp also, liegt im Gerichtsbild vor, wenn auch das Wiener Exemplar das Thema alles andere als traditionell auffasst (S. 74). Die Seitenflügel stellen die beiden Orte dar, die im göttlichen Richterspruch in der Alternative von ›freigesprochen‹ oder ›schuldig‹ vorgesehen waren, und sind hier gleichsam zu Hause. Dennoch unterläuft selbst das Gerichtsbild im Falle des Wiener Exemplars das bekannte Schema. Der Paradiesflügel zeigt nicht das künftige Paradies, das die Zukunft der Seligen war, sondern das einstige Paradies, aus dem die ersten Menschen nach dem Sündenfall vertrieben wurden. Damit schleicht sich eine lineare Geschichtlichkeit ein, welche das endzeitliche Panorama des Gerichts mit seiner nachgeschichtlichen Aussage insgeheim umkehrt. Der Sündenfall eröffnet eine Zeitfolge, die in der Hölle endet.

Abb. Seite 75

Abb. Seite 86

Der sogenannte *Heuwagen*, unter dessen verschiedenen Fassungen das Exemplar im Prado nicht unbedingt das Original ist, übernimmt vom Schema des Gerichtsaltars den Prolog des Paradieses und den Epilog der Hölle. Aber hier ist die lineare Erzählrichtung durch einige Kunstgriffe noch verstärkt. Auf dem Paradiesflügel führt die Szene der Vertreibung wie ein Wegweiser das Auge zur Fortsetzung im nächsten Bild. Die Erzählrichtung beschleunigt sich noch im Höllenflügel, wo gerade die Spitze des Zuges ankommt, der den Mittelteil durchquert hat. Aber was ist das für ein Zug? Nach dem Schema einer feierlichen Prozession wird hier ein Heuwagen, dessen Stroh wie Gold verehrt wird, in Begleitung aller weltlichen und kirchlichen Autoritäten sinnlos durch die Welt gefahren, bevor er mit seiner verblendeten Begleitung in der Hölle landet. Der Heuwagen ist eine sprachliche Metapher, ein Wortbild also, das in ein gemaltes Bild ›übersetzt‹ wird. Er verlangt nach einem allegorischen Verständnis, das eher dem Akt des Lesens als dem Akt des Schauens gemäß ist. Verbalität und Ikonik gehen dabei eine hybride Verbindung ein, welche der Kunst eine neue Dimension eröffnet. Der törichte ›Lauf der Welt‹ ist in diesem Triptychon auf den Punkt gebracht. Die Außenflügel fügen einer solchen Ansicht der Welt noch einen Paukenschlag hinzu, indem sie, übrigens in der gleichen Farbigkeit wie innen, einen riesigen Landstreicher durch die Welt irren lassen. Im Landstreicher hat Bosch das Sinnbild einer Menschheit erfunden, die in der Welt nur zu Gast ist.



Der Heuwagen, 1485–90, Madrid, Museo Nacional del Prado

Der *Garten der Lüste* stellt wieder einen anderen Weg dar, um das alte Schema des Gerichtsbilds für neue Themen in Gebrauch zu nehmen, die noch keine eigene Bildform besaßen. Ich denke dabei nicht unbedingt an eine zeitliche Entwicklung, in welcher der *Heuwagen* eine Vorstufe gewesen wäre. Die Idee zum *Garten der Lüste* scheint vielmehr aus einer Konkurrenz zwischen Philipp dem Schönen und Hendrik von Nassau geboren worden zu sein (S. 74). Der Prolog und der Epilog des Gerichtsbilds kehren in unserem Bild wieder, doch findet diesmal auf der linken Paradiestafel der Sündenfall gar nicht statt. Auf diese Weise fällt der Subtext aus, der in den beiden anderen Triptychen die lineare Erzählung des Weltenlaufs steuert. Das Triptychon bietet also diesmal eine ganz ungewöhnliche Erzählung von der Welt, die auf der Außenseite von der menschenleeren Weltkugel eingeleitet wird. Die sichtbare Kontinuität zwischen dem vorzeitlichen Paradies, in dem nur Adam und Eva gelebt haben, und dem überfüllten Paradiesgarten im Mittelteil widerspricht so eklatant der biblischen Erzählung, dass sie nach einer anderen Lesart verlangt, als sie in der üblichen Ikonographie eingeübt wurde. Aber nach welcher?

Hier stoßen wir auf die Frage, die in allen Untersuchungen des Werks im Zentrum stand und die Interpreten entzweit hat. Jeder Bibelkenner musste sich

schon damals eingestehen, dass er im Hauptbild des Triptychons auf eine Fiktion stieß, denn dieser unschuldige Zustand einer paradiesischen Menschheit hat nicht nur in der biblischen Erzählung niemals bestanden, sondern wird auch durch die Logik der Bibel völlig ausgeschlossen. Konnte es aber Bosch wagen, den Boden der biblischen Wahrheit zu verlassen, nachdem er sich einmal auf ein biblisches Thema eingelassen hatte? Und konnte er es seinem Auftraggeber zumuten, sich in einem so exponierten Werk mit einer falschen oder willkürlichen Wiedergabe der Bibel den stets wachsamen Blicken der Inquisition auszusetzen? Er konnte es nicht. Wie aber, wenn es in der Bibel eine Lücke gab, eine Lücke zwischen dem, was hätte geschehen können oder sollen und dem, was wirklich geschah? Wenn also die Bibel selbst eine Fiktion zuließ, indem sie der Phantasie überließ, sich vorzustellen, wie das Leben im Paradies geworden wäre, wenn der Sündenfall nicht stattgefunden hätte. Bosch ist in den anderen Darstellungen so akribisch bibeltreu, dass wir auch für das Hauptbild eine biblische Grundlage vermuten dürfen, die sich mit Texten zitieren ließ. Solche Texte sind tatsächlich in der Bibel zu finden.

Aber noch kein Maler hatte es bis dato gewagt, sich davon inspirieren zu lassen, und das aus guten Gründen, denn damit fiel die Grundregel aus, dass die biblische Ikonographie nur das nacherzählen konnte, was wirklich geschehen war oder was nach der Offenbarung in der Zukunft geschehen würde. Bosch ließ sich hier nicht nur auf eine originelle Paraphrase der Bibel ein, sondern musste wissen, dass er damit den bisherigen Sinn von religiöser Malerei in Frage stellte. Doch bedarf diese These eines neuen Blicks auf den Bibeltext. Mit der Erschaffung des ersten Menschenpaares war Gottes Entwurf der Schöpfung abgeschlossen. Das dritte Kapitel im Buche Genesis beginnt mit dem folgenreichsten und berühmtesten »Aber« (Sed), das in der Literatur je formuliert worden ist. »Aber die Schlange war schlauer als alle Tiere, die Gott gemacht hatte.« Satan verführte die Menschen zum Sündenfall und machte damit den Schöpfungsplan zunichte. Indem Bosch den Sündenfall ausblendet, füllt er eine Leerstelle im Projekt der Schöpfung aus. Dort hatte all das seinen Platz, was nach dem Sündenfall eine Utopie bleiben musste. Erstaunlicherweise brauchte er selbst diese Utopie nicht nach eigenem Gutdünken zu erfinden, sondern konnte auch dabei wieder der Bibel folgen. Im zweiten Kapitel beschreibt das Buch Genesis nämlich das Paradies so, wie es auf immer hätte bestehen sollen, in höchst anschaulicher Weise.

Das Kapitel beginnt mit der Bemerkung, Gott habe »das Paradies der Wollust« (paradisum voluptatis) gepflanzt und den Menschen hinein gesetzt. Dabei war allein der lateinische Text der ›Vulgata‹ maßgeblich, über den die Kirche wachte. Bosch konnte noch nichts von der Übersetzung Luthers wissen, der sich an den hebräischen Wortlaut hielt und deswegen harmlos von einem »Garten Eden« sprach. Die Rede von einem Paradies der Wollust machte den Theologen Kopfzerbrechen, denn sie war selbst dann anstößig, wenn man an die Aufforderung des Schöpfers erinnerte, die Menschen sollten sich »fortpflanzen und die Erde

füllen«. Aber am Wortlaut der Bibel ließ sich nicht rütteln. Augustinus griff unbehaglich zu dem Einwand, die Fortpflanzung sei im Paradies allein eine Sache des Willens und keine Angelegenheit der Lust gewesen (Gottesstaat Buch 14.23). Die Theologen des Mittelalters beruhigten sich mit dem Gedanken, die Fruchtbarkeit der Menschen wäre im Paradies ganz naturhaft gewesen und von jeder menschlichen Erotik frei geblieben. Auch die Enthaltsamkeit hätte dort, wo man keine Sünde kannte, keinen Sinn gehabt. So war schon der biblische Name des Paradieses eine Provokation.

Bosch konnte sich auch weiterhin die geheimnisvolle Beschreibung des Paradieses zunutze machen, die sich im gleichen Kapitel der Bibel anschloss. Da ist vom »Ort der Lust« die Rede, von dem ein Fluss ausging, der sich in vier Arme teilte und das Paradies bewässerte. Bosch nahm den Begriff beim Wort, indem er tatsächlich die Lust darstellte, die im Namen lag, und die Paare auf und in der blauen Kugel in frivolen Situationen wiedergab (S. 47). Er folgte der Bibel auch darin, daß er diesen »Ort der Lust« nur mit dem Zentrum gleichsetzte, von dem der Fluss ausging. Die Bibel liefert für diesen Ort wahlweise das Bild des Brunnens und das Bild des »Lebensbaums, der im Zentrum stand«. Das hybride Gebilde, das Bosch entwirft, ist weder Baum noch Brunnen und doch beides in einem, wobei die beiden Redefiguren in einer phantastischen Neubildung aufgehen. Bosch verstand die Verwandlung der Elemente im Paradies, anders als im alchimistischen Labor, als Naturtrieb und konnte deshalb die geäderte Fruchtkapsel umstandslos in die Ansicht einer blauen Weltkugel überführen. Auch die vier Flussgegenden weisen im gleichen Kapitel der Bibel überraschend genau auf Boschs Darstellung hin. Der erste Fluss »umfloss das Land Hevilath, wo das Gold ansteht und der Onyxstein«. Der zweite Fluss führte »zum Land Äthiopien«, aus dem die dunkelhäutigen Menschen kamen, die sich vorne unter die Weißen mischten. Der dritte Fluss erreichte die Assyrer, und der vierte Fluss hieß Euphrat. Damit war das Paradies in der irdischen Geographie angesiedelt, in der die exotischen Gegenden von Halbmonden angedeutet werden, während die Gebilde aus Edelstein die märchenhafte Beschreibung einer fernen Geologie aufgreifen. Die vier seltsamen Portale, welche die vier Flussläufe übertragen, wirken wie Ausrufezeichen, mit denen Bosch bestätigt, dass er von der biblischen Geographie des Paradieses kenntnisreich Gebrauch gemacht hat.

Abb. Seite 49

Abb. Seite 27

Andere biblische Autoren hatten bereits die magere Skizze ausgefüllt, mit der das Buch Genesis den Ort beschreibt. In dem »Lustgarten« (in deliciis), von dem Ezechiel spricht, gab es kostbare Steine wie Karneol, Topas, Chrysolith, Onyx und Beryll. Der Prophet erinnerte den abtrünnigen Fürsten von Tyrus daran, das Gold habe für ihn einst bereit gestanden, da er geschaffen wurde, und er sei damals »unter Feuersteinen gewandelt« (Buch 28). Dieses verschwenderische Bild war geeignet, Boschs Phantasie anzuregen. Aber aus dem »Garten der Lust« (hortus voluptatis), wie ihn der Prophet Joel nennt, war nach dem Sündenfall »eine wüste Einöde« geworden (Joel 2.3). Die Gegenbilder von Oase und Wüste werden hier

in eine kosmische Zeitenfolge gerückt. Aber dieser Lauf der Dinge würde sich, wie wiederum Ezechiel den Juden in der babylonischen Gefangenschaft verhieß, einmal umkehren, wenn sie Buße taten. Dann würden sie aus der Einöde zu dem verlorenen »Ort der Wonnen« (delicias) zurückkehren (Ezechiel 51.3).

Das anfänglich versprochene und doch nie bewohnte Paradies hat immer wieder die Exegeten dazu angeregt, diese Lücke in der Bibel in ihrer Imagination auszufüllen. Die Idee vom Goldenen Zeitalter, von dem viele Kulturen träumten, band sich hier an ein Paradies, das als Ort schon verloren gegangen war, bevor man ihn überhaupt bevölkern konnte. Im Mittelalter stand dabei die Frage, wie denn die Menschen dort gelebt haben würden, bevor sie die Sünde kennen lernten, im Vordergrund. Sie beschäftigte auch Dionysius den Kartäuser (1402–71), Boschs Landsmann, als er die Sentenzen des großen Scholastikers Petrus Lombardus kommentierte. Das Paradies, schrieb er dort, sei groß genug gewesen, um die ganze Menschheit aufzunehmen. Die Menschen würden dort eine ewige Jugend bewahrt haben. Aber in der ungehemmten und unbestraften Sexualität lag für die Kleriker, die als Zölibatäre lebten und ihr Kirchenvolk unter Kontrolle halten wollten, die größe Sprengkraft. So mussten sie das Thema entschärfen und behaupteten deshalb, die Wolllust sei in einem solchen Paradies durch Vernunft und Maß gesteuert worden. Der verheiratete Luther hatte mit der gleichen Frage weniger Probleme. So schwärmte er in seinen Tischgesprächen davon, dass wir in jenem imaginären Paradies »alle gewesen wären wie junge Gesellen, die nackt und bloß herumspringen.«

Aber das imaginäre Paradies ist bei Bosch kein Thema im kirchlichen Sinne gewesen, sondern bot ihm die Gelegenheit, mit einem solchen Stoff eine große Utopie zu malen. Es ging nicht darum, die Bibel zu illustrieren, und doch war der Nachweis einer soliden Bibelkenntnis nötig, um sich gegen Kontrolleure und Denunzianten zu wappnen, die nach Bibelabweichungen suchten. Mag auch der Auftraggeber im Thema eine Gesellschaftskritik gesehen haben, so hatte die gemalte Utopie für Bosch den Sinn, für die Kunst eine Freiheit zu eröffnen, welche die Poesie immer schon genossen hatte, weshalb sie auch das Recht auf Fiktionen in Anspruch nahm. Man hat in unserem Falle immer zuviel über das Thema geredet und Bosch sogar einen ketzerischen Geheimsinn untergeschoben, weil man die Kunstfrage ausgeblendet hat. Um welche Art von Werk handelte es sich hier eigentlich, wenn es biblische Motive verwendete und doch jeden kirchlich-religiösen Sinn mit träumerischer Leichtigkeit hinter sich ließ? Der geheime Skandal lag für die Theologen darin, dass Bosch das göttliche Strafgericht durch die Fiktion einer Welt ersetzt, die es nie gegeben hat. Sie mussten damit beschwichtigt werden, dass hier die Theologie die Regie an die Kunst abgegeben hatte. Bosch suchte nach einem autonomen Inhalt der Kunst, den er einstweilen nur in der eigensinnigen Umdeutung der alten Ikonographie fand. Die Freiheit von der Erdenlast war hier nicht mehr eine Sache der Metaphysik, sondern eine Trophäe der Imagination.

Diese Deutung bestätigt sich voll, wenn wir ein Gegenbeispiel in Boschs Œuvre heranziehen, in dem Paradies und Hölle theologisch korrekt dargestellt sind und also der kirchlichen Norm problemlos entsprechen. Es handelt sich dabei um die vier Tafeln im Dogenpalast in Venedig, die aus einem größeren Ensemble übriggeblieben sind und offenbar einst zu einem Altar gehörten, der sich spätestens 1521 im Besitz der Kardinals Grimani in Venedig befand. Paradies und Hölle passen hier zu einer Darstellung des Weltgerichts, das sie als zwei Orte des Jenseits voraussetzen. Der Kontrast des himmlischen Paradieses, das auf diesen Tafeln erscheint, zum exotischen Paradies des *Gartens der Lüste*, in dem sich eine utopische Menschheit vergnügt, könnte kaum größer sein. Auf dem venezianischen Altar nämlich machen die Seligen einen Zwischenaufenthalt im irdischen Paradies, das seit dem Sündenfall verlorenging, vor der Ankunft im himmlischen Paradies.

Wir besitzen hier den Torso eines der malerisch glanzvollsten Werke, die aus der Spätzeit des Œuvres, das man Bosch zuschreibt, geblieben ist. Das Fälldatum des Holzes liegt bei 1484–90, wozu wir etwa zwanzig Jahre hinzurechnen müssen. Die Rekonstruktion des vielflügeligen Altars, der im Sammlerbesitz drastisch auseinandergenommen wurde, bereitet allerdings Probleme. Die erhaltenen Tafeln (87 x 40 cm) sind sowohl oben wie unten stark beschnitten, sodass auch der Brunnen im irdischen Paradies nur mehr halb im Bild ist. Merkwürdigerweise bildeten sie also ursprünglich ein noch extremeres Hochformat. Wie aber waren die verdoppelten Innenflügel einst zueinander geordnet? Die Blickrichtungen im Flügel des irdischen Paradieses gehen nach oben, wo das benachbarte himmlische Paradies eigentlich diagonal darüber gesessen haben müsste. Aber dann wären noch insgesamt vier weitere Flügel zu ergänzen, von denen man sich nicht vorstellen kann, was sie dargestellt haben könnten. Auch die Bemerkungen von Marcanton Michiel, der 1521 die Sammlung Grimani besuchte, helfen uns nicht weiter, wenn sie sich denn auf das gleiche Werk beziehen. Er berichtet nur von Leinwandbildern Boschs mit der Hölle und mit »Traumgesichten« (sogni), was durchaus passen würde. Ist es also denkbar, dass der Kardinal sie schon damals als kostbare Einzelstücke seiner Sammlung einverleibte, deren Zusammenhang verlorengegangen war? Wir wissen nicht, wie der einstige Flügelaltar aussah, doch erlauben die erhaltenen Teile durchaus ein Urteil über das einstige Konzept des ganzen Werks.

Die Magie des Lichts verleiht den Tafeln einen dramatischen Effekt, der durch den emaillehaften Glanz der Malerei noch gesteigert wird. Der Kontrast zur taghellen Ausleuchtung im *Garten der Lüste* könnte nicht größer sein. Das Licht dramatisiert kosmische Räume, in deren Dunkel es aufleuchtet. Es kulminiert im Lichttunnel vor dem himmlischen Paradies, das als absolutes Licht nur in den Strahlen präsent ist, die es in den Tunnel wirft. Den Kontrapunkt dazu bilden die

Abb. Seite 95






Seitenflügel zu einem Altar des Kardinals Grimani (Dogenpalast Venedig):
1. Höllensturz
2. Höllenpfuhl
3. Aufstieg zum himmlischen Paradies
4. Irdisches Paradies

Feuerbrände in der Hölle, vor denen Berge und Bäume im Schattenriss stehen bleiben. Der Gartenflügel des Paradieses ist ganz auf Grün, der Wolkenflügel auf Blau und der doppelte Höllenflügel auf Braun gestimmt. In der Hölle, die nicht die gleiche Hölle ist wie jene im *Garten der Lüste*, stürzen die Verdammten in einen tiefen Schacht, während im benachbarten Flügel der Abgrund in einer felsigen Landschaft endet, die im Feuersschein gespenstisch beleuchtet wird. Jede Erinnerung an die Welt, die in den anderen Höllenbildern Boschs so präsent bleibt, ist hier verblasst. Die Verdammten sind mit ihren Peinigern, mit fledermausartigen Teufeln, auf ewig allein. Einige ertrinken in einem dunklen See, an dessen Ufer einem Opfer die Kehle durchgeschnitten wird. Hier beklagt ein Verdammter sein Schicksal stumm im Gestus der Melancholie.

Auf den Höllentafeln unterscheidet Bosch zwischen einem Ort des Zugangs (dem Schacht) und einem Ort des Aufenthaltes (dem Felsensee). Auch die Paradiesflügel unterscheiden zwei Orte, doch sind die Orte hier anders bestimmt. Die Seligen benutzen das irdische Paradies als Wartesaal, während auf der anderen Tafel das himmlische Paradies unsichtbar hinter einem Tunnel über den Wolken liegt. Das irdische Paradies, mit dem Brunnen des Lebens auf einer Anhöhe, ist jener Ort, von dem die ersten Menschen nach dem Sündenfall vertrieben wurden. Jetzt betreten, von Engeln begleitet, die Seligen diesen idyllischen Garten, wo sie sich auf dem Rasen ausruhen und Vögel betrachten. Einige richten sehnsüchtig



Aufstieg zum himmlischen Paradies



Irdisches Paradies

ihre Blicke nach oben, wo im benachbarten Bild ihre Wartezeit zu Ende geht. Dionysius der Kartäuser hatte als Theologe gelehrt, dass die erlösten Seelen nach dem Fegefeuer im irdischen Paradies bis zum Jüngsten Gericht warten müssten, bevor ihnen der Himmel offenstünde.

Im Wolkenbild des anderen Flügels ist das himmlische Paradies dargestellt, aber so, dass es sich jeder direkten Darstellbarkeit entzieht. Wir sehen stattdessen, wie die Seligen im Himmelsflug an seine Schwelle gelangen. Der Aufstieg beginnt zwischen dunklen Wolken, wo die Seligen von je zwei Engeln begleitet werden, in deren Gewändern ihre Bethaltung eine Stütze findet. Alle Köpfe sind hier in den Nacken gerissen, um in der Flugrichtung das Ziel zu erkunden, das hinter dem Licht liegt. Schließlich werden die Seligen nur noch von einem Engel begleitet, wenn sie den Aufstieg in einer knienden Haltung fortsetzen. In einer ganzkörperlichen Geste des Schauens werden sie von einem kreisrunden Schacht angesogen, in dem ihnen ein blendendes Licht vom anderen Ende her entgegenkommt.

Abb. Seite 95

Bosch führt hierbei eine schöne Idee weiter, die Dieric Bouts nach 1468 auf dem Paradiesflügel seines Gerichtsaltars für das Ratshaus von Loewen, heute im Louvre, entwickelt hatte. Bei Bouts warten die Seligen auf einer Anhöhe des Paradieses, bis sie von Engeln durch ein Wolkenloch wie mit einem Fahrstuhl in den fernen Himmel getragen werden. Bosch dramatisiert diese Idee dadurch, dass er das Wolkenloch durch einen gebauten Kamin ersetzt, der aus der Welt heraus führt. Er mag hier an die Wassertunnel seiner Heimatstadt gedacht haben, an deren Gewölben sich, wie jeder heutige Besucher der Stadt noch sehen kann, das Licht bricht, das aus einer fernen Bogenöffnung einfällt. Aber dieser Seheindruck wird vom Maler souverän verwandelt. Er führt zwischen der sichtbaren Welt und dem unsichtbaren Himmel, von dem man nur in Worten der Lichtmystik eines Ruusbroec sprechen konnte, eine gebaute Passage mit dem Ausgang in eine andere Welt ein.

Abb. Seite 94

Um dieses Werk machen viele Interpreten einen Bogen, denn es passt nicht so recht in das Bild, das sie sich von dem Maler Bosch gemacht haben. Das beginnt schon in der Malweise, in der wir einen Bosch am Werk sehen, den wir vom übrigen Œuvre her wenig kennen. Das irdische Paradies entbehrt jeder sonst üblichen Exotik und erscheint als eine ungetrübte Idylle, auch wenn in der Ferne ganz klein der unvermeidliche Tierkampf eingebaut ist. Der Garten, so wie wir ihn sehen, könnte in der realen Natur existieren. Der Lebensbrunnen auf der Anhöhe ist nicht wie sonst als Phantasieprodukt entworfen, sondern ähnelt einem Renaissancebrunnen, an dessen Ecken vier geflügelte Putti aus Marmor sitzen. Dahinter öffnet sich ein Landschaftprospekt, der fast zu modern scheint für Boschs künstlerische Ideen.

Die Träume, in denen dieser Maler hier fast anekdotisch das Jenseits entwirft, lassen sich Schritt für Schritt nacherzählen, ohne dass wir über Boschs sonstige Phantastik stolpern, und bedienen die religiöse Ikonographie mit einer großarti-



Kanalsystem von 's-Hertogenbosch

gen Disziplin und Einfühlung. Deshalb öffnen sie uns auch die Augen für die ganz andere Thematik im *Garten der Lüste*. Vor diesem Werk geschieht es uns, dass wir uns rasch im Labyrinth seiner Phantasie verirren und auf die Suche nach einem anderen, verborgenen Sinn geschickt werden. Die einstigen Motive der kirchlichen Malerei liefern nur mehr den Rohstoff für eine Fabel mit utopischen (Paradies) und zeitkritischen Zügen (Hölle). Es geht hier weniger um das Jenseits der kirchlichen Lehre als vielmehr um ein Gegenbild der aktuellen Welt, der Bosch auf dem Höllenflügel des gleichen Gemäldes den Spiegel vorhält. Die Ambivalenz, in die er seine Bilder tauchte, diente nicht nur dem Selbstschutz, sondern lieferte die Lizenz einer künstlerischen Freiheit, die sich in die eigene Imagination zurückzog. Die Kunst, auch wenn sie damals erst nach einem Begriff suchte, der nicht mehr in der Kunstfertigkeit der älteren Meister aufging, war hier der Schlüssel zu einem neuen Bildverständnis, das oft mit einer inhaltlichen Hermetik verwechselt worden ist.





Altar des Kardinals Grimani,
Aufstieg zum himmlischen Paradies, Detail

Dieric Bouts, *Paradiesflügel des Gerichtsaltars,*
Irdisches Paradies mit Aufstieg zum
himmlischen Paradies 1468–75, Detail,
Paris, Musée du Louvre

EIN NEUER KUNSTBEGRIFF IM DIALOG MIT DER LITERATUR

Die Kunsttheorie war in Boschs eigener Welt noch nicht so weit gediehen, dass sie ein solches Projekt mit passenden Begriffen hätte begleiten können. Aber die Literaten standen vor einer ähnlichen Situation, wenn sie sich zu den kontroversen Themen der Zeit äußerten, und wählten ihrerseits eine ähnliche Ambivalenz für den Selbstausdruck. Man weiß seit langem, dass Bosch in seiner Malerei volkssprachliche Anleihen machte, aber man hat seine Position als Künstler noch nicht vor dem Hintergrund einer Wende in der Literaturgeschichte bestimmt, die durch zwei Werke mit ähnlichem Thema, aber ganz verschiedenem literarischen Verfahren gekennzeichnet ist. Ich meine damit das ›Narrenschiff‹ des Sebastian Brant, dem Bosch in seiner drastischen Zeitsatire als Moralist nahe steht, und das ›Lob der Torheit‹ des großen Humanisten Erasmus von Rotterdam, mit dessen subtiler Fiktion, einer poetischen Lizenz, er sich in seinem imaginären Paradies vergleichen lässt, wenn wir uns der Problematik eines solchen Vergleichs bewusst bleiben.

Beide Werke sind in Boschs Lebenszeit erschienen, im Abstand von nicht einmal zwanzig Jahren, und doch durch jene Schwelle getrennt, an der sich ein neuer Kunstbegriff der Literatur herausbildete. Das ›Narrenschiff‹ (1494), das in Boschs Œuvre ein Pendant, wenn nicht ein gemaltes Echo besitzt (S. 65), brandmarkt die Torheit der Welt in einer derben Unmittelbarkeit, die aus der Volkssprache schöpft. Der Narr, so heißt es hier, »glaubt nicht an eine Hölle, bis er selbst kommt über ihre Schwelle«. Diese Satire, die hinter der Welt das göttliche Strafgericht erwartet, kommt im Tonfall dem Höllenflügel nahe, in dem Bosch mit ähnlicher Drastik die Blindheit schildert, die sich in der entsprechenden Bestrafung spiegelt. Das utopische Paradies ist dagegen von anderem Geist.

Im ›Lob der Torheit‹ (1511) öffnet sich das Thema einer innerweltlichen Logik, indem es die Torheit in einer sprechenden Allegorie verkörpert, die ihr eigenes Lob verkündet und sich dabei als die wahre Weisheit erweist. Torheit ist nicht Sünde, sondern das unausweichliche Gesetz des Lebens. Nur, wenn sie sich selbst durchschaut und akzeptiert, kann sie die eingebildete Weisheit, als die schlimmste Form der Verblendung, vermeiden. Der Autor spricht mit der Stimme einer Person, die er als Fiktion vorstellt und deshalb mit einer Freiheit der Rede ausstattet, die sich keine reale Person anmaßen dürfte. Er beruft sich dabei auf antike Autoren wie Lukian, um seine Redeweise mit einer literarischen Tradition zu rechtfertigen (S. 109). Das Verfahren der Negation kommt auf den Höhepunkt, wenn Erasmus lachend darauf hinweist, dass es ehrenvoll sei, »von der Torheit getadelt zu werden«. Er schrieb dieses Werk im Hause seines Freundes Thomas Morus. Dieser beantwortete später in seinem Werk »Utopia« (S. 107) die Analyse dessen, wie es in der Welt ist, mit der Utopie dessen, wie es sein könnte. In beiden Fällen setzt die Fiktion das Argument erst frei, indem sie es verkleidet.



Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, Titelholzschnitt

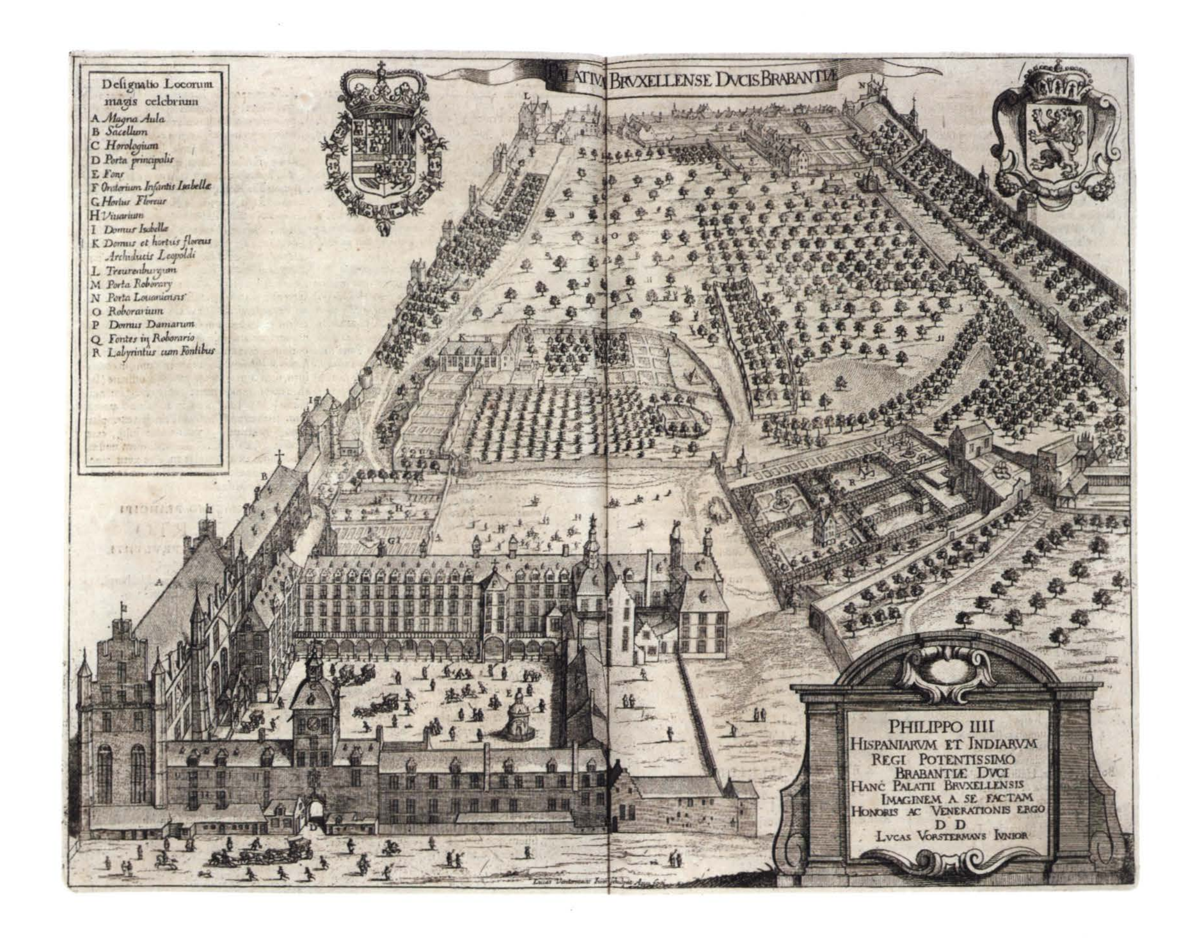
Der Vergleich mit Boschs Triptychon liegt nicht auf der Hand. Aber wie könnte er es auch, da es sich nicht um gemalte Literatur handelt, sondern um eine Vision auf biblischer Grundlage? Die Asymmetrie zwischen Malerei und Literatur, so sehr Bosch auch zwischen den Künsten zu vermitteln suchte, begrenzte ihren gegenseitigen Austausch. Ein Vertreter des Hochadels, wie es Hendrik von Nassau war, gehörte einem anderen Publikum als die Humanisten an. Er dürfte kaum ein Interesse daran gehabt haben, sich durch lange lateinische Bücher zu quälen. Er mochte aber ein originelles und tiefsinniges Rätselbild genießen, das ihn zum Komplizen des Malers machte, wenn die Glaubenswächter im Bild nach einer Glaubensabweichung suchten. Das ungewöhnliche Werk räumte auch dem Besitzer einen Anteil an seiner Entstehung ein. Es hatte seine religiöse Funktion verloren und konnte also seinen Platz nur in einer Kunstsammlung neuen Typs finden, in der es als Mirabilie einen anderen Sinn erhielt. Wäre es zwischen Hendrik und dem Maler zu einem Gespräch gekommen, bei dem auch ein Humanist zugegen war, um die Begriffe zu klären, so hätte es zu einer Deutung folgender Art

kommen können: Die paradiesische Szene im Zentrum eröffnete eine Zeit außerhalb der Geschichte (eine Uchronia), so wie sich More bald einen Ort außerhalb der Welt (eine Utopia) vorstellte (S. 107). Die Geschichte war dagegen eine Sache der irdischen Menschheit. Sie hatte mit der Vertreibung aus dem Paradies begonnen und würde am Tag des Gerichts enden. In Boschs gemaltem Paradies konnte sie aber niemals enden, weil sie dort niemals begonnen hatte. Boschs Höllentafel bestätigte auf ihre Weise den Charakter dieser Fiktion, indem sie ihr widersprach und den Ort in Erinnerung brachte, an dem die Sünden der Geschichte gebüßt werden. Die Hölle war ein Resultat der Geschichte.

Die Schönheit eines makellosen und freien Lebens konnte nur eine Fiktion sein, weil sie in der sündigen Menschheit ›keinen Ort‹ besaß. Schon im Blick, den der damalige Betrachter auf diese gemalte Unschuld richtete, enthüllte sich die ganze Kluft zu seiner eigenen Realität, die ihn dazu zwang, mit Schuld und Sühne zu leben. Damit war die Welt im Bild und die Welt vor dem Bild gespalten und zwar anders als in einer religiösen Darstellung des Jenseits. Bosch hatte sich zwischen mehreren Wegen entscheiden können, um die alte Abbildungspflicht der Malerei aus den Angeln zu heben und den Spielraum der Kunst zu erweitern. Er wusste von dem neu erwachten Interesse an einer hieroglyphischen Bildsprache und hätte also seine Malerei nach einem festen System chiffrieren können, um sie auf den Geheimsinn eines selbst erfundenen Bilderalphabets zu bringen. Aber er entschied sich, wie ich meine, für eine ähnliche Freiheit der Kunst, wie sie die Dichtung besaß, wenn sie aus der beweglichen Phantasie schöpfte. Der Dunkelsinn war der inhaltliche, die Schönheit der sichtbare und operative Sinn der Poesie. Es war eine Sache, die Malerei lexikalisch zu bereichern, und eine andere, sie von der Mimesis der Welt zu entbinden, um sie stattdessen an die künstlerische Phantasie zu binden. Abbildung und freie Erfindung ließen sich dabei immer wieder in einer verführerischen Ambivalenz verbinden. In dieser Ambivalenz befand sich die Grenzlinie zwischen Sein und Schein in ständigem Fluss. Erst die Kompetenz, mit welcher Bosch die sichtbare Welt wiederzugeben vermochte, machte seine Interaktion von Abbild und Phantasie glaubwürdig. Die Kunst war noch auf dem Wege zu ihrem eigenen Begriff, aber sie fand ihn nicht dort, wo ihn Bosch gesucht hatte, bevor die Renaissance-Malerei in den Niederlanden eingeführt wurde. Deshalb blieb von einer Kunst, die Bosch im Alleingang entwickelt hatte, nach seinem Tode nur eine faszinierte Erinnerung zurück.

Die Entdeckung der Welt versetzte Boschs Zeitgenossen nicht nur in Staunen, sondern bereitete ihnen auch Schrecken, weil sie damit das biblische Paradies als einen realen Ort in der irdischen Geographie verloren. Die Eroberung und Kartographierung des Planeten verbannte die Existenz des irdischen Paradieses endgültig in die Träume. Man konnte Paradiese nicht in Kolonien verwandeln, ohne sie zu zerstören. Die Kolonisation ließ die imaginären Räume verschwinden, die man so lange in die unbekannten Teile der Welt verlegt hatte. Man ahnte, dass man solche Räume nur in der Phantasie besessen hatte. Der empirische Raum zehrte den imaginären Raum auf. Auch das biblische Paradies musste jetzt als Ort auf der Welt geopfert werden. Es war als Ort der Erinnerung eine Fiktion gewesen. Die Fiktion bestand darin, sich an das erinnern zu können, wonach man sich sehnte. Sie verleugnete ihren Charakter als Fiktion, indem sie sich in die Meta-

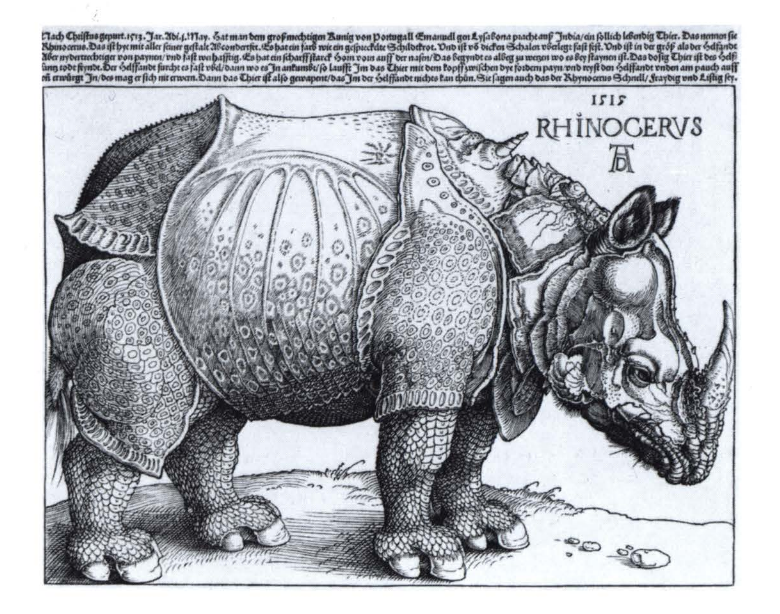
Lucas Vorsterman d. J.,
Der Coudenberggarten in Brüssel,
Kupferstich, 1659.
Aus: A. Sanderus, Chorographia
S. Brabantiae



pher eines kollektiven Verlusts kleidete, den die Menschen in der Vertreibung aus dem Paradies erlitten hatten. Natürlich war der Mythos vom Paradies von Hause aus keine Fiktion. Erst mit dem Abschied von einem mythologischen Denken ließ sich im alten Mythos die Fiktion entdecken. So war es nur konsequent, dass sich neue Textgattungen, die offen mit dem literarischen Mittel der Fiktion arbeiteten, seit Thomas Morus (S. 10) an die Stelle der alten Erzählung vom Paradies setzten. Die neue Konjunktur der utopischen Literatur beerbte die alte Tradition des Mythos.

Bosch überführt die Vorstellung des Paradieses aus dem kollektiven Wissen des Glaubens in das kollektive Imaginäre der Träume. Die Fiktion des Paradieses gewinnt ihren paradoxen Charme aus der geliehenen Autorität der Bibel, die das Paradies schildert. Aber in der Fiktionalisierung des Paradieses untergräbt Bosch diese biblische Autorität und macht aus dem Thema einen Besitz der Kunst. Die Präsenz von Boschs Triptychon in der Weltstadt Brüssel lieferte die notwendige Resonanz für die Bereitschaft, sich einer imaginären Welt zu überlassen. In diesem kosmopolitischen Milieu fand ein Wettbewerb der Träume statt. Dürer, der immerhin Venedig kannte und in der Reichsstadt Nürnberg auch nicht gerade in der Provinz lebte, fiel in Brüssel von einem Staunen ins andere. In der herzoglichen Kunstsammlung bewunderte er die Trophäen aus der Neuen Welt wie Funde aus einem neu entdeckten Paradies. Im benachbarten herzoglichen Tiergarten fühlte er sich in den biblischen Garten des Paradieses versetzt. Auch Boschs gemaltes Paradies gehörte zur Topographie imaginärer Orte, denen man in Brüssel begegnen konnte, aber Dürer konnte mit dessen Kunstbegriff offenbar wenig anfangen.

Schon in seinem antiken Namen bewahrt das Paradies die Erinnerung an einen Tiergarten, in dem die Tiere in einer idyllischen Enklave lebten. Das griechische Wort Paradeisos, das in die Übersetzung des Alten Testaments Eingang fand, erinnerte mit seinem persischen Wortstamm an den eingezäunten Park (Parideza), in dem die Perser ihre Treibjagden abgehalten hatten. Auch das biblische Paradies führt sich als ein utopischer Tiergarten ein. Die Bäume und die Pflanzen »waren hier schön anzusehen und süß im Geschmack«. Nicht nur die Vögel, sondern auch die Säugetiere ernährten sich davon, ohne sich gegenseitig aufzufressen. Die exotische Welt, die sich durch die Gerüchte aus der Neuen Welt täglich um unerwartete Züge bereicherte, verschaffte Bosch die Lizenz dafür, frei erfundene Arten unter die bekannten Tier- und Pflanzenarten zu mischen (S. 57). Wenn er die Tierwelt enzyklopädisch um fiktive Gattungen bereicherte oder die heimischen Singvögel, um ein Beispiel zu nennen, in einer hybriden Übergröße verfremdete, so konnte er auf den damaligen Konsens rechnen, dass die Natur im Paradies einmal ganz anders gewesen war. Die Besucher des Palais Nassau konnten von seinem Gemälde zu einem Rätselraten darüber verführt werden, was auf dem Bild real, was nur möglich oder was ganz frei erfunden war. Die gemalte Natur schloss hier auch den Menschen ein. Er war ein Naturwesen, das noch keine





Albrecht Dürer, *Nashorn*, Holzschnitt, 1515, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Albrecht Dürer, *Zeichnung eines Löwen*, 1520, Wien, Albertina

Zivilisation kannte und noch keine Häuser besaß. Später fasste man diese Nostalgie in die Formel vom ›Edlen Wilden‹. Bei Bosch ist die Natur selbst ein Traum, der Traum vom Paradies.

Dürer hielt nichts von solchen Fiktionen, sondern analysierte selbst in den Zoos die exotischen Tiere, die er zu sehen bekam, mit einer wissenschaftlichen Akribie als authentische Naturwesen. Er »konterfeite« die Löwen in Gent oder in Brüssel, wie er in seinem Tagebuch vermerkte, was nicht hieß, dass er von ihnen Porträts machte. Er zeichnete sie so genau ab, als wollte er sie fotografieren, und verleibte sie so als ›Konserve‹ der Natur in sein Repertoire ein. Das Walross, das »in der niederländischen See gefangen wurde«, wie er notiert, ist dabei seine ungewöhnlichste Beute gewesen. Hätte er das Nashorn, das er 1515 in einem irreführenden Holzschnitt nach einer ihm zugeschickten Zeichnung weltweit verbreitete, selbst gesehen, so wäre es verlässlicher ausgefallen. Der Realist Dürer trennte Natur und Kunst. Kunst konnte die Natur idealisieren, aber durfte sie nicht fiktionalisieren.

Der herzogliche Park auf dem Coudenberg in Brüssel, wo er auch exotische Tiere zu sehen bekam, fesselte ihn so sehr, dass er im Sommer 1520 die Anlage in einer Federzeichnung am offenen Fenster des Palastes festhielt. In seinem Tagebuch heißt es dazu: »Ich hab gesehen im Hause des Königs zu Brüssel nach hinten heraus den Brunnen, das Labyrinth und den Tiergarten, und ich sah nie lustvollere Dinge, die mir gleich einem Paradies gefielen«. Hier grenzte ein künstliches Paradies, eine Enklave in der städtischen Welt, direkt an die Residenz, das Zentrum der europäischen Politik, wie eine unberührte Gegenwelt, eine geträumte Natur. Die Zeichnung trägt Dürers Signatur und den eigenhändigen Vermerk, dies sei »in Brüssel der Tiergarten und die Lust, hinten vom Schloß aus gesehen.« Die Idee des Paradieses war in der Geschichte des Gartens geradezu ein Topos, weshalb eine Ausstellung über frühe Gärten den Titel ›Garten Eden‹ tra-

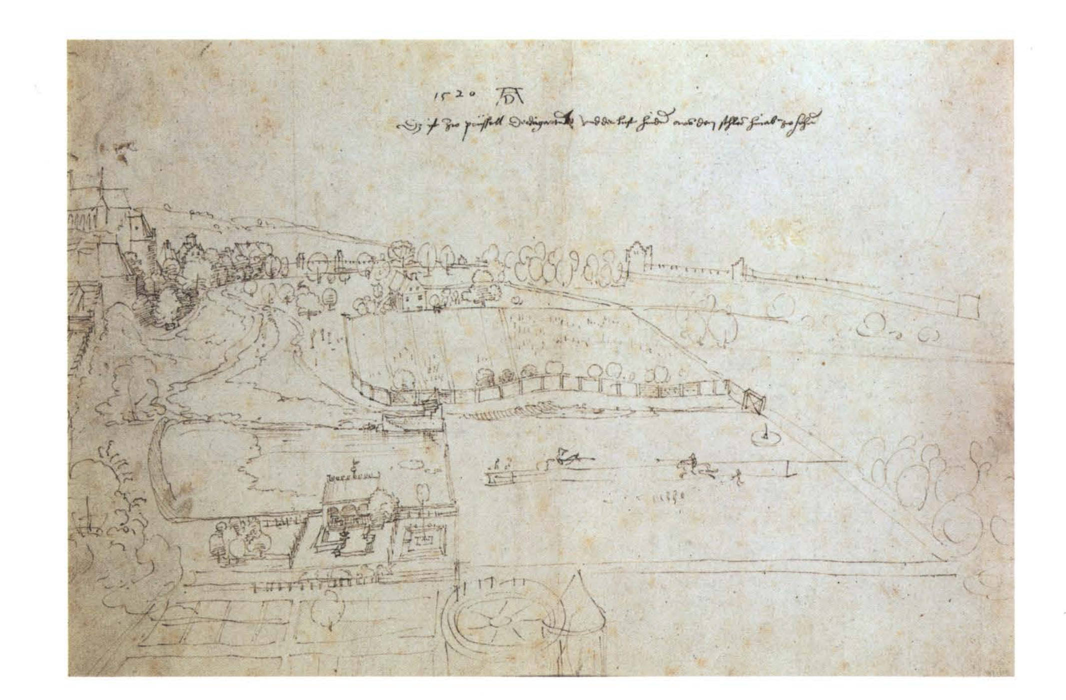
gen konnte, und doch war die Idee hier von besonderem Glanz. Ich gehe deshalb von der Vermutung aus, dass Boschs gemaltes Paradies damals zu einem Vergleich mit dem hortensischen Paradies nebenan herausforderte, so wenig die beiden Paradiese gegeneinander gewinnen konnten.

Die Garenne oder Warande erinnerte im Namen an das Wildgehege, das neben dem Palast der alten Burgunderherzöge an der Brüsseler Stadtmauer gelegen war. Daraus war schon zu Zeiten Philipps des Schönen längst ein richtiger Tiergarten geworden, in dem 1507, wie es in einer Quelle heißt, ein Zwinger für die Kamele, Straußen und die »wilden Tiere« eingerichtet wurde, die man aus Spanien überführt hatte, während man im Nederhof Löwinnen hielt. 1516 weiden in einem anderen Teil des Gartens große Herden von Damwild, und im gleichen Jahr beschreibt L. Guicciardini neben den Teichen mit seltenen Fischen und Schwänen die Wiesen mit den wilden Tieren, die man »von verschiedenen Stellen des Palasts« am Fenster wie eine exotische Welt betrachten konnte. Karl V. ließ sich hier ein Lusthaus bauen, um in dieser anderen Welt auch zu leben.

Das Labyrinth war im gleichen Park eher ein Ort der Kunst, an dem man die Natur stilisiert hatte. Die Laube (feuillée), wie das Labyrinth zu Karls Zeiten genannt wurde, war als Baumanlage von »einer nie gesehenen Kunst und Vielfalt«, wie ein spanischer Reisender 1559 schrieb. Karl ließ sich hier bereits 1517 anstelle des alten Badehauses einen Holzpavillon über 18 Marmorsäulen errichten, den Dürers Zeichnung andeutet. Er machte den Palast, in dem er als Kind aufgewachsen war, zu seiner Lieblingsresidenz außerhalb Spaniens und widmete sich deshalb mit großer Hingabe dem zugehörigen Park, um sich bei jeder Gelegenheit dorthin zurückzuziehen. Diese paradieshaft inszenierte Natur war von den Gartenmauern wie ein Bild vom Rahmen eingefasst.



Die Erzherzöge Albrecht und Isabella im Coudenberggarten in Brüssel, um 1630, Antwerpen, Rubenshuis

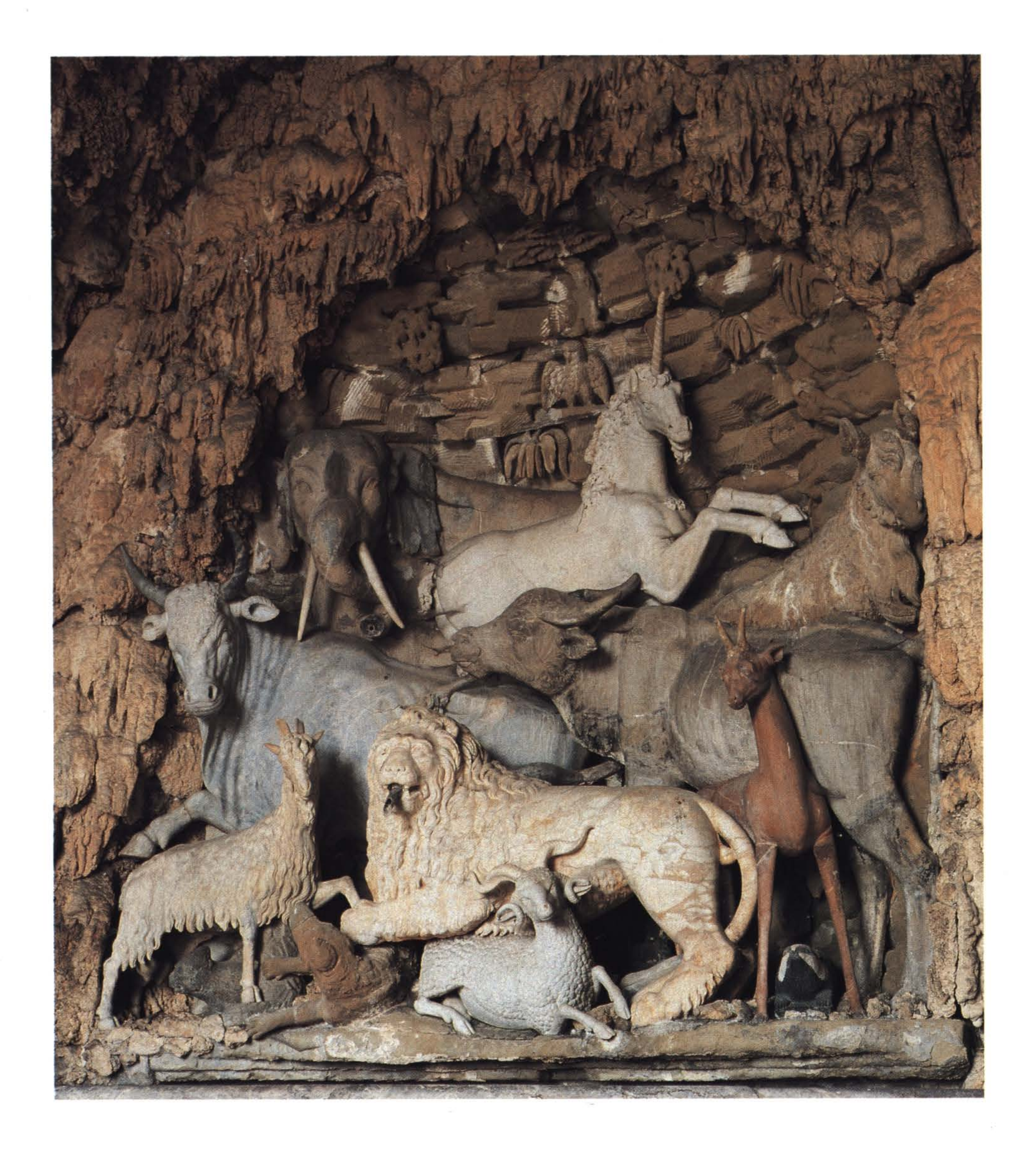


Albrecht Dürer, *Der Coudenberggarten*, 1520, Federzeichnung, Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, mit eigener Notiz: »Dies ist zu Brüssel der Tiergarten und die Lust hinten aus dem Schloß hinabzusehen.«

Abb. Seite 104

Solche frühen Tiergärten sind von den Medici in ihrer Villa in Castello in steinernen Tierskulpturen nachgebildet worden. In ihrer Untersuchung über diese florentinische Anlage spricht Claudia Lazzaro von Tieren als »kulturellen Zeichen« in einem komplexen Verweissystem, in dem die Natur immer in einen Sinnbezug zur Zivilisation gesetzt wurde. Die wilde Naturkraft wurde dabei von den exotischen und den Raubtieren, die Kontrolle über die Natur dagegen von heimischen Wild- und den Haustieren repräsentiert. In der gemeinsamen Haltung beider Arten von Tieren lag ein Programm, in dem sich die Synthese von Natur und Zivilisation ebenso wie ihr Kontrast ausdrücken sollte. Der Herrschaftsanspruch des Hofes erweiterte sich dabei zur symbolischen Herrschaft über die Natur, die im Pars pro toto des Parks vertreten war. Solche Gärten waren zugleich auf die Paradiesentwürfe der Literaten bezogen, die sich ihrerseits hier inspirierten, sodass die Grenze zwischen der Fiktion des Paradieses und der Realität des Gartens fließend blieb. Boschs Gemälde gehört mit seiner utopischen Vision, an der auch eine zivilisationskritische Haltung beteiligt war, zu diesem Panorama imaginärer Welten.

Aber die kühnste Phantasie wurde damals in den Schatten gestellt von den Berichten aus der Neuen Welt, die von den Erwerbungen oder Beutestücken der Monarchie so handgreiflich bestätigt wurden. Sie lösten eine Krise in der Vorstellungswelt aus, in der die Paradiese ihren Platz gehabt hatten, und verschoben die Grenze zwischen Fakt und Imagination, von der die Domäne der imaginären Welten geschützt gewesen war. Wenngleich Boschs Malerei davon noch wenig tangiert war, ließ es sich kaum vermeiden, sie an dieser aktuellen Erfahrung zu messen. Mit den Entdeckungen kam auch eine ganz fremde Kunstübung in den Blick, die einen dazu zwang, den eigenen Kunstbegriff zu sichern, wenn sie nicht



Grotte mit einem Tiergarten
aus Steinfiguren,
Florenz, Villa Medici in Castello

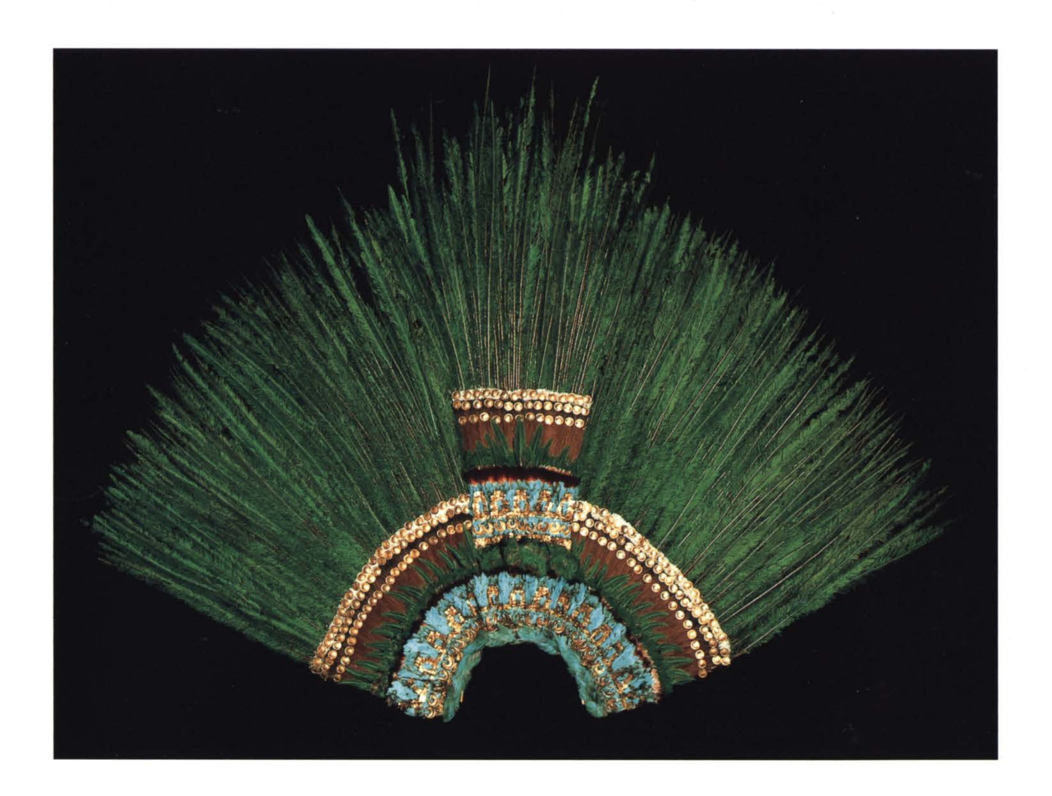
überhaupt zum ersten Mal den Kunstbegriff in das Bewusstsein der Allgemeinheit rückte. Vor diesem Hintergrund konnte man Boschs Gemälde entweder als bereits überholt oder aber als Symbol für eine Welt betrachten, in der alles möglich geworden zu sein schien.

Dürer, dem wir uns noch einmal als Begleiter in Brüssel anvertrauen, schwärmte angesichts dieser fremden Kunst, die sein Künstlertum so wenig tangierte, unbefangen von den »wunderbaren künstlichen Dingen«, die die »subtilen Ingenia der Menschen in fremden Ländern« hervorgebracht hätten. Diese Waffen, seltsamen Federkleider und die kultischen Symbole wie die Sonne in Goldschmiedetechnik waren als Trophäen in der Brüsseler Residenz zu sehen, wo sie mit dem benachbarten Tiergarten oder dem Labyrinth in einem Wettbewerb der Träume standen. Vielleicht handelte es sich dabei um die Geschenke, die Hernán Cortés bei seiner ersten Expedition 1518 von dem Aztekenherrscher Montezuma erhalten hatte. So würde es sich auch erklären, dass von ihnen bereits 1519 in Sevilla die Re-

de ist. Später vermachte Karl V. sie der Regentin in Mecheln, in deren Bibliothek sie fortan ausgestellt und inventarisiert wurden. Doch befanden sich solche Objekte bereits seit den Tagen des Kolumbus im Besitz der spanischen Monarchie. Serge Gruzinski hat die Rezeption dieser Trophäen in der Alten Welt nachgezeichnet und dabei eine frühe Phase, in der sie mit ästhetischer Neugier bestaunt wurden, von einer späteren Phase unterschieden, in welcher Cortés mit dem Krieg der Bilder auch die Zerstörung der aztekischen Kunstproduktion eingeleitet hat. Der Mailänder Petrus Martyr d'Anghiera, der bis zu seinem Tod im Jahre 1526 am spanischen Hof der wichtigste Chronist Westindiens war, mag für die Erklärungen verantwortlich gewesen sein, die dem Touristen Dürer zuteil wurden.

Dürer benutzt jedenfalls die gleichen Klischees, die in der kolonialen Berichterstattung die Ratlosigkeit über die fremde Kunst durch sprachlose Bewunderung verdeckten (»und der Dinge weiß ich nicht auszusprechen«) und sich dadurch von jeder Einordnung dispensierten. Auch Petrus Martyr war auf die Berichte der Heimkehrer aus Übersee angewiesen, um die importierten Objekte mit einem geliehenen Kommentar zu versehen. Da man die Kunst damals ganz allgemein an ihrer Mimesis der Natur maß, war er gezwungen, diese Leistung auch bei den aztekischen Arbeiten anzuerkennen, so anders sie auch mit der Natur umgingen. Dürer machte nicht einmal den Versuch, solche Objekte in Zeichnungen festzuhalten, die dann doch ›Kunst nach Kunst‹ gewesen wären und nicht Kunst nach der Natur.

Das »neue güldene Land«, wie Dürer Mexiko nennt, löste mentale Bilder von unbekannten Weltgegenden aus, die man sich trotz aller Berichte zu Hause nur



Aztekisches Federkleid aus der Beute von 1518 (Habsburgischer Frühbesitz) Wien, Museum für Völkerkunde

vorstellen konnte, so sicher man auch wusste, dass sie jenseits des großen Meeres tatsächlich existierten. Solche Vorstellungen reicherten sich unwillkürlich mit Bildern eines Paradieses an, in welchem der Mensch noch ganz im Naturzustand lebte. Schließlich hatte man ihn hinter den Grenzen von Geschichte und Kultur angetroffen, die man im Geiste um die Alte Welt gezogen hatte. Die modernen Nostalgien des sogenannten ›Primitivismus‹ beerbten die alten Träume von imaginären Paradiesen. Man denke nur an die Träume von Afrika und Ozeanien, die sich so hartnäckig der kolonialen Erfahrung dieser Welten widersetzten.

Auch Hendrik von Nassau konnte sich einer solchen Faszination nicht entziehen. Er mag mit dem Kaiser, der einst sein Zögling gewesen war, vor Boschs Triptychon gestanden und, in Hinblick auf die neuen Kolonien, darüber spekuliert haben, ob ein Paradies, wie es Bosch darstellte, wirklich einmal im Schöpfungsplan gelegen hatte. Die Funde aus der Neuen Welt waren Hendrik von seinen Besuchen in der Brüsseler Residenz vertraut. Seine Faszination über die Neue Welt spricht aus einem Brief, den er 1522 an seinen Bruder in Deutschland aus Spanien schrieb (S. 79). Ein Jahr zuvor hatte Cortés die mexikanische Hauptstadt Tenochtitlaon erobert. Davon handelt der Brief. Er beginnt mit der Feststellung, man habe in Übersee wieder »eine neue Insel und Landschaft« entdeckt, die Europa an Größe völlig gleich komme. Waren also die Militärs und Missionare damals dabei, nicht nur die Neue Welt, sondern auch die europäische Imagination zu kolonisieren, indem sie das Monopol über die Bilder und Träume ferner Paradiese für sich reklamierten? Diese Frage rief die Dichter und Schriftsteller zu Gegenstrategien auf. Sie bedienten jetzt die Imagination mit fiktiven Reiseschilderungen, die viel besser geschrieben waren und die Reiseberichte aus den neuen Kolonien an Einfallsreichtum überboten, zugleich sich vom Skandal der Kolonisation literarisch befreiten. Der erste und namengebende Versuch dieser literarischen Gattung ist die »Insel Nirgendwo«, die Thomas Morus gleichwohl in der Neuen Welt ansiedelte. Aber sie lag dort in einer Gegend, wo die Fiktion freie Hand hatte, weil die Kolonisation noch nicht bis dahin vorgedrungen war.

Der Engländer Thomas More (Thomas Morus) (1478–1535) veröffentlichte seine fiktive Reise nach Utopia, wie er seine berühmte Schrift nannte, erstmals 1516, im Todesjahr Boschs. Es kann also keine Rede davon sein, dass Bosch diese Ideen kannte und sich von ihnen beeinflussen ließ. Doch gibt es gute Gründe dafür, dieses Thema hier einzuführen, wenn man sich einmal vom Zwang des Einfluss-Denkens freimacht und danach fragt, welche Ideen sich in Boschs Zeitalter mit seinem Werk assoziieren ließen. Die utopische Vorstellung von einer vollkommenen Gesellschaft war ein literarisches Gegenmodell zu Boschs Vision einer paradiesischen Menschheit. Sie unterscheidet sich also in wichtigen Zügen von seiner biblischen Phantasie, wenngleich sie eine ähnlich starke Wirkung auf die Imagination der Zeitgenossen besaß. Mores Insel liegt ebenso wenig auf dieser



Thomas Morus, Titelbild seiner Schrift ›Utopia‹ in der Basler Ausgabe des Joh. Froben, 3. Auflage 1518, Holzschnitt von Ambrosius Holbein

Welt, wie es Boschs Paradies tut. Deshalb erfand er in dem Begriff Ou-Topia (Nirgendwo) eine griechische Neubildung, um für seine fiktive Insel eine literarische Verschlüsselung zu finden. In einem Brief, von dem noch die Rede sein wird, verteidigte er die Existenz dieser Insel damit, dass er es sich hätte leichter machen können, ohne diesen griechischen Namen zu gebrauchen, wenn er nur hätte sagen wollen, »dass die Insel nirgendwo« (nusquam) liege (S. 111), aber genau damit bestätigte er für die Eingeweihten ganz doppelsinnig die Fiktion. Indem er seine Ideale der Welt unter dem Mantel der Fiktion in die Utopie rettete, entwickelte er mit allen Regeln der Kunst ein literarisches Verständnis von Fiktion, das er mit seinen Freunden und Lesern teilte. Dieses Verständnis ist nicht nur ein möglicher Zugang zu Bosch. Vielmehr bildete sich gerade im Schutz der Fiktion der Kunstbegriff der Neuzeit heraus, der auch die bildende Kunst von den bloßen Abbildungspflichten befreite und dem Künstler im eigenen Medium die Freiheit der Imagination sicherte.

Verschiedenes muss vorab über die Methode von Mores ›Utopia‹ gesagt werden, um das Thema in unserem Zusammenhang zu platzieren. Der Autor, statt selbst nach Utopia zu reisen, zeichnet angeblich nur den Reisebericht eines Portugiesen auf, der diese Insel in der Neuen Welt besucht hatte. Damit führt er eine Ambivalenz zwischen Fakt und Fiktion ein, mit der auch Bosch gearbeitet hat. Utopia könnte in der Neuen Welt liegen, ähnlich wie das biblische Paradies auf Erden liegen könnte. Ihre Bewohner hätten ebenso zu einer idealen Lebensform finden können, wie die Menschen hätten im Paradies bleiben können. Im einen und im anderen Falle wird aber das, was man sich vorstellen möchte, als Tatsache eingeführt, von der man folglich erzählen oder die man folglich malen kann. Und doch bleibt dem Leser oder dem Bildbetrachter nicht verborgen, dass die Tatsache der Darstellbarkeit im Reisebericht ebenso wie in der gemalten Ansicht des Paradieses auf Fiktion beruht. In beiden Fällen ist die Utopie nur die Kehrseite einer Gesellschaftskritik, die bei More denn auch in seiner politischen Analyse des Commonwealth, dem nach einer abrupten Kehrtwendung der größte Teil von Buch I gewidmet ist, offen ausgesprochen wird. Damit enden bereits alle Analogien zwischen dem Gemälde und dem literarischen Werk, wenn man sie denn Analogien nennen darf. Wir behalten aber Bosch in Erinnerung, wenn wir uns im Folgenden von More in den Charakter von Fiktion einführen lassen.

Die Fiktion mischt sich bereits untrennbar mit den Fakten, die More von der Entstehung des Werks berichtet. Er befand sich tatsächlich im Sommer 1515 auf einer diplomatischen Mission in Flandern. Er wohnte tatsächlich im Hause des Stadtsekretärs und Verlagslektors Pieter Gillis (1486–1533) in Antwerpen, mit dem er damals offenbar den Plan des Werks gemeinsam entwickelt hat. Bei dieser Gelegenheit, behauptet er, habe ihn Gillis mit dem Reisenden Raphael Hythlodaeus bekannt gemacht, dessen Nachname für die Kenner der griechischen Sprache leicht als »Experte des Unsinns« aufzulösen war. Mit diesem imaginären

Abb. Seite 119

Reisenden bricht die Fiktion in eine Situation ein, die räumlich und zeitlich ganz real bestanden hat. In der Einleitung spricht der Autor davon, dass ihm Gillis, als er von der Messe in der Liebfrauenkirche heimkehrte, auf einer Straße in Antwerpen dem geheimnisvollen Reisenden vorgestellt habe. In seinem eigenen Quartier hätten sie auf einer Rasenbank zu dritt gesessen, um der Erzählung von dieser Inselrepublik zu lauschen, in der alles weise und gerecht zuging und niemand über persönlichen Besitz verfügte. Diese Erzählung spielt in unverkennbarer Ironie auf die damals neuesten Reiseberichte aus der Neuen Welt an, die mehr Glauben fanden, als sie es verdienten.

Vielleicht haben tatsächlich drei Männer im Antwerpener Garten gesessen, aber dann war der Dritte nicht der angebliche Portugiese, sondern der gemeinsame Freund Erasmus von Rotterdam, von dem wir ja wissen, dass er die Erstveröffentlichung des Werks 1516 skrupulös überwachte und mit wichtigen Kommentaren versah. Der Austausch des realen Freundes mit dem fiktiven Reisenden machte es notwendig, den ersteren bei diesem Gespräch sorgfältig auszublenden, sodass nur More und Gillis die Erinnerung an diese Gartenparty teilen sollten. Ich möchte diese Vermutung später erhärten und damit eine neue Seite in den Fiktionen des Werks aufdecken (S. 113). Aber bleiben wir noch bei den angeblichen Umständen der Entstehung. Der Verfasser übersandte seinem Freund Gillis gemeinsam mit dem Text »unserer Utopia« einen Begleitbrief, der im Druck als Vorrede aufgenommen wurde. Darin lässt er sich von Gillis bestätigen, dass er als Autor die Erzählung, der sie beide gelauscht hätten, Wort für Wort niedergeschrieben habe. Er erkundigt sich deshalb ebenso schlitzohrig bei seinem Freund, ob er sich noch daran erinnere, wie breit Hythlodaeus die Brücke über den (»wasserlosen«) Fluss Anydros auf der Insel geschildert habe. Auch bittet er ihn, bei dem Portugiesen brieflich oder mündlich endlich genaue Informationen über die geografische Lage der Insel Utopia einzuholen. »Wir haben ja vergessen, ihn damals danach zu fragen, wo in der Neuen Welt Utopia denn eigentlich liegt«, denn schon gäbe es Neugierige, die allen Ernstes die Reise dahin antreten wollten.

Das »Täuschungsmanöver«, wie es Carlo Ginzburg kürzlich nannte, war ganz und gar dem antiken Schriftsteller Lukian von Samosata (ca. 120–180 n. Chr.) verpflichtet, dessen satirische Schriften die beiden Freunde Erasmus und More wetteifernd aus dem Griechischen übersetzt hatten. Bereits die griechischen Eigennamen und Begriffe, die in der Schilderung von ›Utopia‹ vorkommen, sind ein Schlüssel für diese wichtige Quelle. Ich möchte mich an dieser Stelle allein auf die Korrespondenzen mit den ›Wahren Geschichten‹ konzentrieren, in denen Lukian einen fiktiven Reisebericht vorstellt. In der Einleitung gibt es einen Seitenhieb auf alle die Schriftsteller und Philosophen, die ihre Märchen in plumper Manier als Tatsache verkauft hätten, während er selber gerade darin die Wahrheit sage, dass er die Lüge eingestehe. Er schreibe nämlich über Dinge, die er weder selbst gesehen, noch von anderen gehört hätte. Erasmus und More können kaum

übersehen haben, dass Lukian seine Reise nach Übersee in Spanien an der gleichen Stelle begonnen hatte, von der auch die Kolonisatoren aufgebrochen waren. Nach 80 Tagen hätten die Seefahrer schließlich eine hohe, bewaldete Insel gesehen und dort beim ersten Rundgang eine Inschrift entdeckt, in der Herkules und Dionysos mitteilten, sie seien bis hierher gekommen. More konnte mit diesem literarischen Topos spielen, indem er im Geiste seine eigene Reise dort fortsetzte, wo Lukians Wege in die imaginären Welten geendet hatten. Lukian seinerseits war im zweiten Buch der ›Wahren Reisen‹ Odysseus begegnet, dem Protagonisten aller Reisefabeln, bevor er auf die »Insel der Träume« stieß, »die nur undeutlich zu sehen war und, ähnlich wie es in Träumen geschieht, desto weiter in die Ferne rückte, je mehr man sich ihr nähern wollte«.

Erasmus von Rotterdam, die größte Autorität im Kreis der Humanisten, ist der beste Zeuge für Lukians überragende Bedeutung bei dem Verfasser der Utopia. Er rühmt an seinem »teuersten Freund« Thomas More, er habe wie ein zweiter, nachgeborener Lukian Scherz und Ernst mit einer unvergleichlichen Kunst gemischt. Auch Lukian nämlich »sagt lachend die Wahrheit und lacht, während er sie ausspricht. So malt er die Sitten und die Gefühle der Menschen wie mit dem Malerpinsel, so dass man sie leibhaft mit eigenen Augen zu sehen meint, während man davon liest.« Die Metapher des Malerpinsels wird von Pieter Gillis in gleichem Sinne auf Thomas More angewandt, als er dem Hieronymus Busleyden in einem Brief das Werk ›Utopia‹ erklärt. Man solle nur »die Insel, die bislang ganz wenige gekannt haben, recht kennenlernen, da sie platonischer ist als selbst Platons Staat«. More habe sie so plastisch in den Blick gerückt, »dass ich sie deutlich vor mir zu sehen glaube, so oft ich (in dem Werk) lese, deutlicher sogar noch als damals, als ich den Worten des Raphael Hythlodaeus lauschte, bei dessen Gespräch mit More ich zugegen war.« Der »Malerpinsel Mores« habe die Insel so täuschend echt ausgemalt, dass der Autor nicht nur Odysseus, sondern den Amerikareisenden Amerigo Vespucci in den Schatten gestellt habe. Ein Kenner der Schriften des Erasmus musste in diesem Kommentar auch die Anspielung auf Lukian erkennen, den Erasmus genau so beschrieben hatte, wie Gillis den Autor der ›Utopia‹ beschrieb. Der Brief an Busleyden wurde schon in die erste Ausgabe des Werks aufgenommen gemeinsam mit dessen Antwort, er beneide die Republik Utopia um ihre Verfassung, womit er sich voll am Verwirrspiel zwischen Fakt und Fiktion beteiligte. Da der Bischof Busleyden dem engsten Kreis des Burgundischen Hofes angehörte, ist die Kenntnis von ›Utopia‹ schon bald nach dessen Erscheinen in der Umgebung von Hendrik von Nassau bezeugt. Es war Busleyden, der 1518 Erasmus beauftragte, an der Universität Loewen ein Dreisprachenkolleg aufzubauen.

Mit der Redefigur des Malerpinsels verständigten sich die Beteiligten auf die literarische Methode der antiken Bildbeschreibung (Ekphrasis), ein Kunstwerk oder eine schöne Natur so sichtbar zu evozieren, dass der Leser mit eigenen Augen zu sehen glaubte, was er doch nur las. Aber die Bedeutung dieser Anspielung

reicht weiter, als Carlo Ginzburg annahm. Jede Bildbeschreibung setzt ein Bild voraus, doch wussten die Eingeweihten, dass ein solches Bild auch eine Fiktion sein konnte. Erst durch die Beschreibung wurde es dann zu einer Tatsache erklärt, die der Textautor z. B. in einem Museum vorgefunden haben wollte, auch wenn es in diesem Falle nur in der Beschreibung überhaupt existierte. Dieses Verfahren ließ sich auf die Beschreibung der Insel Utopia wunderbar anwenden, indem diese Beschreibung zu einer Bildbeschreibung erklärt wurde. Der antike Vergleich der Literatur mit der Malerei, der in diesem Diskurs impliziert war, hatte im Übrigen seine Rückwirkung auf das zeitgenössische Verständnis der bildenden Kunst. Nahm man nämlich diese Analogie auch in der anderen Richtung ernst, so musste man der Malerei das gleiche Recht zugestehen, sich der Fiktion zu bedienen, wie es denn auch Bosch tat: nicht nur jener Fiktion, die ohnehin in jedem Abbild der Welt liegt, sondern auch der Fiktion, etwas frei zu erfinden, was nur gemalt existierte.

In einem weiteren Brief an Gillis, der in die zweite Ausgabe der ›Utopia‹ 1517 aufgenommen wurde, entschärft Thomas More die naheliegende Frage danach, ob es sich bei der Insel um eine Tatsache oder eine Erfindung handele. Hätte er nämlich nur über den gerechten Staat schreiben wollen, so hätte er gleich auf eine Fiktion zurückgreifen und die Wahrheit gefälliger darstellen können. Die Fiktion wäre dann so deutlich geworden, dass die Leser sie gleich durchschaut hätten. Es hätte in diesem Falle nicht des Reiseberichts als eines Umwegs bedurft, sondern schon genügt, den Lesern zu sagen, »dass die Stadt ein Phantom, die Insel nirgendwo, der Fluss trocken und der Fürst ohne Volk« war. Er selbst habe jedoch dem Wahrheitssinn eines Historikers Tribut gezollt und sich nur deshalb zu den »barbarischen und unsinnigen Namen« zwingen lassen, die in seinem Werk vorkommen.

Die Fiktion, von der More Gebrauch machte, verbirgt sich in einer langen Rechtfertigung, warum sie keine Fiktion sein könne. Mit dieser Virtuosität übertraf More selbst noch die Methode Lukians, der immerhin die Fiktion unumwunden eingestanden hatte. Die Fiktion wurde aber getragen vom Konsens eines gleichgestimmten Freundeskreises, in dem man die Spielregeln des Verfahrens verabredet hatte. Deswegen wurden auch die Briefe der Mitwisser in die Veröffentlichungen des Werks aufgenommen. Dieses Netzwerk von Zustimmung bezog in der französischen Ausgabe auch einen Brief des Humanisten Guillaume Budé ein. Dort heißt es von der Insel Utopia, die auch »Niemals« (Oudepote) genannt werden könne, sie habe sich im Gegensatz zu Europa noch Weisheit und christliches Ethos bewahrt. Da sie »außerhalb der bekannten Welt« liege, handele es sich vielleicht um eine der Inseln der Seligen. Die Bevölkerung sei in der Gemeinschaft einer »heiligen Stadt« (Hagnopolis) verbunden, womit Budé das himmlische Paradies ins Spiel bringt, das man auch mit dem himmlischen Jerusalem zu verbinden pflegte. Budé liebt den Autor für das, was er über »diese Insel in der Neuen Welt« geschrieben habe. In solchen Briefen wie diesem verteilte sich die Verantwortung für das Werk auf mehrere Schultern. Die Briefe sind nicht

nur der Ausdruck einer neugeschaffenen Leserschaft, die sich hinter diese Literatur stellte, sondern auch das Medium für einen neuen Diskurs. Wenn man sie nicht mehr im christlichen Jenseits suchte, konnte man die ideale Welt nur noch in einer Fiktion wiederfinden. Sie existierte also fortan in der Utopie, an der sich messen ließ, wie die Welt sein sollte, aber nicht war.

Hier wuchs der Kunst ein neuer Sinn zu, der sich auch der bildenden Kunst mitteilte und sie zu einem Medium machte, in dem sich Künstler und Betrachter von gesellschaftlichen Zwängen emanzipierten. In der dritten Ausgabe der ›Utopia‹, bei der wiederum Erasmus seine Hand im Spiel hatte, übernahm die bildende Kunst eine illustrierende Aufgabe, indem sie ein Titelbild und ein verschlüsseltes Autorenbild lieferte. In beiden Fällen handelte es sich um Holzschnitte, die Ambrosius Holbein, der Bruder des berühmteren Hans Holbein d.J., 1518 für die kleinformatige Ausgabe im Baseler Verlag des Johannes Froben beisteuerte. Die Rahmeninschrift nähert das ganzseitige Titelbild einem Gemälde oder einem Schaubild: ›Utopiae Insulae Tabula‹. Die Insel, die eine Gegenwelt darstellt, indem sie das kreisrunde Schema der meerumflossenen Erde benutzt, ist nur zu Schiff erreichbar, auf das der mit Namen bezeichnete Reisende Hythlodaeus den Autor des Werks am Ufer mit dem Finger hinweist. Aber das Schiff ist schon in See gestochen und stellt also ein Schiff der Imagination dar, auf dem wir nur in Gedanken reisen können. Der fiktive Erzähler, eine Erfindung des Autors, schickt auch den Leser, der schon Anstalten zur Einschiffung macht, auf die Reise der Phantasie, aber nur der imaginäre Erzähler und der reale Autor wissen, wohin die Reise geht. So nehmen die drei Figuren am Uferrand, unter denen nur Hythlodaeus behaupten kann, auf der Insel gewesen zu sein, je ihren eigenen Platz im Plan des Werks ein. Der Autor erzählt mit der Stimme eines anderen, und der Leser kann trotz seiner Reisekleidung, nur reisen, wenn er liest.

Abb. Seite 107

DIE FIKTION IM HUMANISTISCHEN PORTRÄT. EIN EXKURS

Abb. Seite 114

Der zweite Holzschnitt in der Basler Ausgabe, eine Illustration im Text, stellt das Gespräch im Garten, auf dem angeblich die Schilderung der Insel Nirgendwo beruht, so dar, als hätte es wirklich stattgefunden. Die beiden Freunde Thomas More und Pieter Gillis lauschen dem Reisebericht des Hythlodaeus, der von der Insel zurückgekehrt ist. Die beigeschriebenen Namen identifizieren die beteiligten Personen und verbergen damit den Umstand, dass der Erzähler, im Gegensatz zu seinen Zuhörern, eine Fiktion ist. Die anderen aber sind auch nicht bloße Zuhörer, sondern werden durch ihre Kleidung als Poeten eingeführt. Links betritt der Famulus des Autors den Garten. Im Zentrum vor einer Rosenhecke streckt der prächtig gekleidete Autor, Thomas Morus, seinen Arm nach Hythlodaeus aus, als wollte er sich dessen Existenz physisch versichern. In der anderen Hand trägt er einen Gegenstand ähnlich einem Musikinstrument. Pieter Gillis, der Einheimische, lauscht in großer Robe mit Gesten des Erstaunens den wunderbaren Erzählungen. Der fiktive Erzähler endlich entlarvt sich mit seiner Reisekleidung und seinem langen Bart, der sein Alter unterstreicht, in dieser Gesellschaft als Fremder. Auch der Garten ist weniger Fakt als Fiktion, denn er bezeichnet den naturhaften Ort der schweifenden Phantasie als solchen, einmal davon abgesehen, dass es ein Garten in Antwerpen war, von dem in der ›Utopia‹ die Rede ist. Da Hythlodaeus bekanntlich eine Erfindung des Autors der ›Utopia‹ ist, muss auch das Gespräch in der Dreiergruppe erfunden sein, bei dem Morus angeblich den Reisebericht des Fremden Wort für Wort protokollierte.

Dennoch ist die Dreiergruppe, die hier miteinander im Gespräch ist, nicht ganz so fiktiv, wie es zunächst den Anschein hat, sobald man den exotischen Reisenden mit der realen Person des Erasmus von Rotterdam austauscht, der bei der Konzeption der ›Utopia‹ bekanntlich der Dritte im Bunde war. Während Gillis, in dessen Hause er häufiger noch zu Gast war als Thomas More, modern gesprochen, der Herausgeber der Loewener Erstausgabe war, übernahm Erasmus diese Rolle für die Basler Ausgabe und war schon vorher so stark an dem Werk beteiligt, dass More in einem Brief an ihn, der in Erwartung des Drucks im Dezember 1516 geschrieben wurde, von »unserer Utopia« schreiben konnte, die ganz »aus Deinen Schriften konzipiert wurde«. Gleichwohl wird Erasmus aus dem Text und der Widmung der ›Utopia‹ beharrlich ausgeblendet. Die Gründe dafür lassen sich rekonstruieren. Der Fremde war zwar kein Deckname für Erasmus, sondern musste der internen Werkform wegen eine Fiktion bleiben und lieferte doch einen versteckten Hinweis darauf, dass es da einen Dritten im Bunde gab, dem die Idee des Werks viel verdankte. In dieser fiktiven Präsenz gehörte er zu den Spielräumen der Humanisten, die sich über allerlei Rollenspiele wie Angehörige eines Geheimbunds verständigten und selbst das reale Porträt, das



Ambrosius Holbein, Holzschnitt in der Basler Ausgabe der ›Utopia‹ im Verlag Froben, 1518

die Maler von ihnen anfertigten, als ein Medium der literarischen Fiktion benutzten.

Um den Zusammenhang der ›Utopia‹ mit Erasmus aufzudecken, müssen wir noch einmal zum ›Lob der Torheit‹ zurückkehren, das Erasmus auf der Rückreise aus Italien konzipiert, aber erst 1509 in England niedergeschrieben hatte, wo er im Landhaus Mores zu Gast war (S. 96). Der antike Satiriker Lukian, dessen Schriften die beiden Freunde damals übersetzten, hat hier ebenso Pate gestanden wie später bei der Abfassung der ›Utopia‹ (S. 109). Der griechische Titel der Schrift des Erasmus, die doch lateinisch verfasst ist, enthält im Begriff ›Moria‹ eine Anspielung auf den Familiennamen des Freundes, dem das ›Encomium Moriae‹, ›Lobgedicht auf die Torheit‹, gewidmet ist. Die Widmung gesteht diese Anspielung freimütig ein und begründet sie aus einer gemeinsamen literarischen Vorliebe. »Ich glaubte, dieses Spielwerk meines Kopfes werde Ihnen nicht missfallen.« Die Idee zum Werk sei ein Versuch gewesen, die Gespräche mit More, die Erasmus so wohl taten, in der Ferne durch die Erinnerung zu beschwören. Deswegen datierte Erasmus in der Widmung die Niederschrift auf 1508 zurück, als er noch in Italien war. Bilder gab es in dieser Ausgabe noch nicht, aber später ließ sich Erasmus sein Handexemplar mit Holbeins Zeichnungen illustrieren.

Die Erinnerung an ein Gespräch kehrt in der Einleitung der ›Utopia‹ wieder. Thomas More weilte von Mai bis Oktober 1515 als Mitglied einer englischen Handelsdelegation in Brügge und lange Zeit in Antwerpen, wo sich im Hause des Pieter Gillis auch Erasmus einfand. Während dieses Aufenthalts wurde die Fiktion des totalen Staates als eine lustvolle Spielidee entwickelt, die zugleich aus der Resignation über die zeitgenössische Gesellschaft geboren wurde. In der Einleitung beruft sich More ebenso wie in einem Widmungsbrief auf seinen Antwer-

pener Gastgeber Gillis, den er als zweiten Zeugen für den Reisebericht aus Utopia in Anspruch nimmt, während er Erasmus völlig aus dem Spiel lässt. Diese Ausklammerung des berühmten Freundes fällt umso mehr ins Gewicht, als Erasmus im Mai 1515 in Antwerpen weilte und sich im Juni mit More in Brügge traf, also gerade dort, wo die Begegnung mit Hythlodaeus stattgefunden haben soll.

In diesen Monaten verfasste Thomas More ein anderes Werk, das sich ganz auf Erasmus beruft und mit seiner Person beschäftigt. Es ist ein offener Brief an den Theologen Martin van Dorp, der an der Universität Loewen eine Schmähschrift gegen Erasmus veröffentlicht hatte. Der offene Brief war offenbar ein Gemeinschaftswerk beider Freunde, in dem jedoch More allein das Wort führt, um Erasmus in einer Situation zu verteidigen, die für ihn gefährlich werden konnte, und ihn als Bibelkenner sowie als Anwalt des griechischen Bibeltextes zu rechtfertigen. Aber Erasmus war nicht nur in den Theologenkreisen gefährdet, sondern besaß auch Probleme im politischen Bereich, als er im gleichen Jahr, 1515, ebenfalls in Loewen, seinen Fürstenspiegel veröffentlichte, der als ›Erziehung des christlichen Fürsten‹ dem jungen Herrscher Karl gewidmet ist, der damals gerade volljährig geworden war. Als radikale Kritik an den realen Verhältnissen der Macht war die Schrift gleichsam utopischer als die ›Utopia‹, indem sie jetzt und hier einen gerechten Staat einforderte, über dessen Idealvorstellungen sich auch ein Hendrik von Nassau lustig gemacht haben mag. Die Menschen, schreibt Erasmus, seien »von Natur aus frei«, und der Staat existiere auch dann, wenn er keinen Herrscher hätte, denn dieser sei ohnehin dafür da, dem Staat zu dienen. Die Utopie bestand ja darin, den Thronfolger durch eine solche Schrift im Schnellverfahren zu einem vollkommenen Staatslenker zu erziehen.

Das Schicksal dieser Schrift war aber gefährdet, wenn Erasmus mit der Traumreise nach Utopia in Verbindung gebracht wurde, denn dort traten seine Gedanken in einer lukianischen Maskerade auf, die eher einen Grund zum Lachen als eine pädagogische Anleitung zum Handeln bot. Diese zeitliche und inhaltliche Koinzidenz war Grund genug, Erasmus hinter dem exotischen Reisenden verschwinden zu lassen, dessen phantastischer Bericht die Erasmische Pädagogik desavouiert hätte. Thomas More war außerdem ein Mann der Praxis und würde seine eigene Autorschaft dem Zweifel ausgeliefert haben, wenn er sich in seinem Werk auf den weltberühmten Literaten Erasmus berufen hätte, mit dem er eng befreundet war. Pieter Gillis war dagegen kein Autor und eignete sich also besser zum Augenzeugen, der bestätigen sollte, dass das (fiktive) Gespräch im Garten tatsächlich stattgefunden hatte. Deshalb ist ihm, und nicht Erasmus, als Mitwisser die ›Utopia‹ gewidmet.

Derselbe Freundeskreis, der oft nur durch eine fiktive Präsenz vollständig wurde, repräsentiert sich zwei Jahre später in den beiden Porträts, die Erasmus und Gillis dem gemeinsamen Freund More als gemalte Doubles zuschicken. Er nimmt sie entgegen in Calais, wo er erneut in einer Mission auf dem Festland weilt, aber sie sind natürlich für sein Haus in London bestimmt. Diesmal ist die Situation

vertauscht. Der Dritte im Bunde ist körperlich präsent, wenn er mit den beiden anderen ein Gespräch im Bilde führt und sich dabei an die gemeinsamen Gespräche erinnert, die er so oft in ihrer Gegenwart geführt hatte. Umgekehrt wird das Dreiergespräch von den Freunden mit einem Abwesenden gesucht, den sie nur medial erreichen, zunächst abseits der literarischen Öffentlichkeit. Die Fiktion bedient sich diesmal der Malerei, also eines neuen Mediums, das aber mit literarischen Zitaten arbeitet und dadurch den Anschluss an die briefliche Korrespondenz sucht. Stephen Greenblatt plädierte in einem bekannten Essay für die Analogie von Holbeins Bild der ›Gesandten‹ mit der widersprüchlich paradoxen Anlage der ›Utopia‹. Ich möchte dagegen an die ›Geschenke‹ erinnern, welche die an der Utopia beteiligten Freunde einander machten, wobei sie ihre literarischen Spielräume erweiterten und das Porträt neu definierten. Schließlich kündigte Erasmus am 30. Mai 1517 More die Sendung des Doppelporträts im gleichen Brief an, in dem es heißt, er habe gerade den Text der ›Utopia‹ für eine Neuausgabe nach Basel geschickt.

Abb. Seite 118/119

Die beiden Porträts sind in mehreren Exemplaren überliefert und scheinen durch Kopien verbreitet worden zu sein. Wir wissen aber seit Kurzem, dass die Tafeln in der Royal Collection von Hampton Court und in der Sammlung von Lord Radnor in Longford Castle die Originale sind. Es war ursprünglich vorgesehen, die Porträts auf eine einzige Tafel zu malen, wie wir aus dem genannten Brief des Erasmus erfahren. In der Folge wurden sie als Diptychon konzipiert, was bedeutete, dass Thomas More als Empfänger sie zu einem fiktiven Triptychon ergänzen konnte, wenn er sie betrachtete. Die beiden Humanisten wenden sich im Bild einander zu, und doch blicken sie sich nicht an, sondern richten ihr inneres Auge auf den abwesenden Freund, an den sie sich erinnern, ähnlich wie ihre Porträts ihn an sie erinnern sollen.

Die thematische Anlage der beiden Porträts wurde wohl mit dem Antwerpener Maler Quentin Massys damals genau besprochen. Erasmus ist im Akt der Niederschrift eines Buchmanuskripts dargestellt und also als Autor porträtiert. Gillis dagegen stellt sich als Leser vor, der auf ein Buch des Erasmus mit der rechten Hand zeigt. In der freien Hand trägt er einen Brief Mores, der seinen Part bei der literarischen Korrespondenz der Freunde beweist. Auch die klerikale Note unterscheidet Erasmus in der Kleidung von dem begüterten Weltmann Gillis. Die Gesichter sind durchgeistigt, aber sie zeugen auch von der angegriffenen Gesundheit der beiden, die in allen Briefen aus dieser Zeit das Hauptthema bildet. Erasmus wurde sogar anfangs wieder nach Hause geschickt, als der Maler sein Gesicht nach der Krankheit verändert fand und mit den Sitzungen lieber noch warten wollte. Die Fiktion der Realität geht so weit, dass der Maler sogar die Handschrift des Erasmus im Buch nachahmte. Die Bücher auf den Regalen und auf dem Schreibtisch deuten nicht nur, wie einst in den Bildern des Kirchenvaters Hieronymus, das Milieu einer Schreibstube an, sondern erschließen durch ihre Titel die gemeinsame Gedankenwelt, in der sich die Freunde begegneten. Lukian, von dem

die ›Utopia‹ so stark inspiriert wurde, figuriert neben dem Lob der Torheit, das Erasmus Thomas More gewidmet hatte. Gillis hat vor sich auf dem Tisch eine Ausgabe der ›Erziehung des christlichen Fürsten‹ (S. 115) liegen, als wollte er damit sagen, dass Erasmus in diesem Werk das strenge Pendant der ›Utopia‹ geschaffen habe. Die drei Freunde setzen ihr Gespräch auch in der Fiktion der Porträts fort.

Erasmus erscheint wie eine Wiederverkörperung des Kirchenvaters Hieronymus, dessen Neuedition er im Vorjahr erst veröffentlicht hatte. Er ist ganz von der getäfelten Studierstube eingeschlossen, deren Fensterlicht vorne auf ihn fällt. Sein Körper wird allein im nachdenklichen Gesicht und in den feinen Händen ansichtig, die auf dem Buchmanuskript liegen. Auf einem roten Samtkissen ist sein Kommentar zum Römerbrief des Paulus aufgeschlagen, an dem er gerade arbeitete, als das Porträt begonnen wurde. Das Wort ›Epistula‹ bringt auch die literarische Gattung des Briefs in Erinnerung, in der die Freunde sich damals verständigten. Die Augen des Autors heften sich nicht auf den Text, sondern sind, mit einem unmerklichen Lächeln der Mundwinkel, in die Ferne gerichtet, als wollte sich Erasmus mit seinem englischen Freund über den paulinischen Kommentar unterhalten. Statt der Konzentration auf den Schreibakt wendet sich Gillis in einer Dreiviertelwendung seines Körpers dem Empfänger des Bildes, von dem er gerade einen Brief erhalten hat, wie im Gespräch zu. Auf dem zusammengerollten Brief war noch die Anrede »V(iro) Illustrissimo Petro Egidio Amico Carissimo Anverpio« (dem illustren Herrn und teuren Freund Pieter Egid in Antwerpen) zu lesen. Keines der Bücher auf den Regalen bezieht sich auf die eigene Herausgeberschaft des Antwerpener Gelehrten, denn alle sind sie Veröffentlichungen des Erasmus, die erst kurze Zeit zurücklagen.

Über keine Porträts dieser Zeit wissen wir so viel, denn zehn Briefe und zwei Gedichte beschäftigen sich damit. Erasmus kündigt die Porträts im Mai 1517 an, aber das Projekt verzögert sich durch die Krankheit des Pieter Gillis. More schreibt im Juni, dass er die Porträts sehnlichst erwarte. Aber am 1. August bittet Erasmus den Antwerpener Freund immer noch, er solle den Maler zur Vollendung der Porträts drängen. Am 8. September schreibt Erasmus, er schicke nunmehr »die Tafeln, damit wir durch sie bei Dir sind, auch wenn uns der Tod hinwegraffen sollte«. Er hätte sich die Malerkosten mit Gillis geteilt, aber nicht um Geld zu sparen, sondern weil sie ihm ein gemeinsames Geschenk machen wollten. Am 16. September heißt es in einem Brief des Erasmus: »Ich habe mich (Dir) gesandt«, was besagte, dass die Porträts mit Boten nach Calais abgingen, wo More weilte.

More antwortet Anfang Oktober mit dem Entwurf zweier Gedichte, die er für die Porträts verfasst hatte. Sie würden »das Wunder verdoppeln«, das die gemalten Körper darstellten, wenn sie den Porträts beigeschrieben wären. Sofern Gillis den Text billige, werde er ihn Erasmus schicken. Sonst werde er die Gedichte ins Feuer werfen. Mit der literarischen Antwort auf das gemalte Geschenk schaltet sich More in das Projekt der Porträts ein. Die Reaktionen aus Antwerpen und aus



Quentin Massys, *Porträt des Erasmus von Rotterdam*, 1517, Hampton Court, The Royal Collection, © 2001, Her Majesty Queen Elizabeth II

Loewen fallen denn auch positiv aus. Das eine Gedicht ist überschrieben: »Das Gemälde spricht« (tabella loquitur). Seien auch die Freunde durch den Ort körperlich getrennt, so verbände sie doch der Geist der Freundschaft. Der »liebende Buchstabe«, mit dem sie einander schrieben, trüge ihren Geist ähnlich wie das Tafelbild ihren Körper. Im anderen Gedicht spricht More selbst (Ipse loquor Morus). Wer die Freunde je gesehen habe, erkenne sie am Gesicht wieder. Sonst aber träte für sie das geschriebene Wort ein. Die Bücher, die in den Porträts zitiert würden, verrieten, »weil sie in der ganzen Welt berühmt sind«, die Namen der Dargestellten, auch wenn diese im Bild schwiegen. Der Maler habe wie ein neuer Apelles »in den toten Abbildern Leben simuliert« (vitam adfingere) und in der Fiktion ihrer Körper (effigies) selbst die Antike übertroffen, was ja auch die Humanisten durch ihre literarische Sprache ersehnten.

Die historische Wirkung dieses Freundesgesprächs auf die beiden Medien Literatur und Malerei ist wohl bekannt. Sie zeigt sich bereits zwei Jahre später an dem



Quentin Massys, *Porträt Pieter Gillis*, 1517, Longford Castle, The Collection of the Earl of Radnor

Seite 118/119
Doppelbild als Geschenk an Thomas Morus, der als Betrachter zum Dritten im Bunde wurde.

Entschluss des Erasmus, sich von Quentin Massys eine Porträtmedaille mit einem komplexen Programm anfertigen zu lassen. Wieder ein Jahr später zeichnet Dürer den Erasmus während seiner Niederländischen Reise im Jahr 1520 und entwickelt daraus später statt eines gemalten Porträts den berühmten Kupferstich des Erasmus, der in den beigeschriebenen Versen die Idee eines solchen Porträts zu einem neuen Höhepunkt führt und außerdem durch das graphische Medium ähnlich verbreitet wie die gedruckte Literatur. In allen diesen Fällen steht das Doppelporträt von Erasmus und Gillis im Hintergrund, in dem diese Gattung neu erfunden wurde.

Nur Thomas More war einstweilen von diesem Medium ausgeschlossen, weil er in England keinen Zugang zu einem Maler von dieser Kompetenz hatte. Die Gelegenheit kam erst, als Hans Holbein d. J. 1526 nach England reiste. Er hatte in den Jahren zuvor verschiedene Male Erasmus im Auftrag des Basler Verlegers Froben porträtiert und wohl schon an den Illustrationen der ›Utopia‹ mitgewirkt,



Hans Holbein, *Porträt Thomas Morus,*
1527, New York, © The Frick Collection

wie er auch das ›Lob der Torheit‹ illustrierte. Jetzt gab ihm Erasmus aus Basel einen Brief mit, in dem er Gillis bittet, Holbein in Antwerpen bei dem Maler Quentin Massys einzuführen, mit dem er dessen Porträtauffassung besprechen konnte. In England wurde Holbein von Thomas More, der inzwischen zum Kanzler des Herzogtums Lancaster ernannt worden war, in dessen neu erworbenem Anwesen in Chelsea als Hausgast aufgenommen. Es dauerte aber noch ein Jahr, bis Holbein das erste offizielle Porträt seines Gastgebers vollendete. Die Fassung in der Frick Collection in New York vermittelt davon einen guten Eindruck. In der zugehörigen Zeichnung hatte Holbein auch den Humor in den blaugrauen Augen festgehalten, von dem Erasmus in einem Brief an Ulrich von Hutten geschwärmt hatte. Das Gemälde allerdings rückt den Staatsmann im Pathos der Amtswürde in Distanz. More wird auch durch den feierlichen Vorhang auratisiert, vor dem er sich in Szene setzt. Sieben Jahre später kam es bekanntlich zu dem Prozess auf Hochverrat, der mit der Hinrichtung Mores im Jahre 1535 endete. Baldinucci berichtet, das Original des Porträts sei damals in den Besitz Heinrichs VIII. gekommen. Anne Boleyn, die Grund genug hatte, sich gegenüber dem aufrechten Gegner ihrer Heirat schuldbewusst zu fühlen, empfand vor dem Porträt Mores, in dem er »immer noch zu leben scheint«, solchen Schrecken, dass sie es im Zorn aus dem Fenster warf.

FAZIT

Die neue Auffassung des Porträts, die letzlich für eine literarische Öffentlichkeit bestimmt war, wurde in einem Personenkreis entwickelt, in dem alle miteinander im Gespräch waren. Auch die Maler wurden jetzt in die Projekte der Literaten einbezogen, wobei sie Gelegenheit erhielten, ihren eigenen Kunstbegriff im Dialog mit ihren Gesprächspartnern zu schärfen. Zwar hatten sie in den Humanisten ein anderes Publikum als in der hohen Aristokratie, für welche der *Garten der Lüste* gemalt wurde. Und doch bestanden Verbindungen zwischen den beiden Gesellschaftsschichten, die sich in ihren Kunstaufträgen unterschieden, aber auch gegenseitig anregten. Die humanistischen Themen waren zweifellos moderner als die Themen Boschs, und doch suchte auch dieser in der Fiktion eine neue Domäne der Kunst, um ihr einen Freiraum zu schaffen. Da wir über die Zirkel der schreibenden Humanisten so unendlich viel mehr wissen als über Bosch und seine Auftraggeber, kommen sie hier als Boschs Zeitgenossen zu Wort, auch wenn sie über den Maler schwiegen.

Das ändert sich erst Generationen später, aber da sind es Spanier, die das Wort ergreifen. In den Niederlanden waren die Texte zur Kunst, wenn es sie denn überhaupt gab, einäugig auf Renaissancekunst und ihren Kult der Antike fixiert. Dagegen bestätigen die Kopien und Fälschungen Boschs posthumen Ruhm, der in der Literatur so stumm blieb, auf eindrucksvolle Weise. So besteht zwischen Boschs Beliebtheit, die mit der Zeit noch wuchs, und ihrer literarischen Spiegelung eine auffallende Asymmetrie. Man kann noch einen Schritt weitergehen und sagen, dass eine ähnlich große Asymmetrie bereits zwischen Boschs Denkweise, mit ihren zeittypischen Zügen, und seiner Kunstform bestand. Diese hielt zur kirchlichen Ikonographie der alten Zeit, in der sich Bosch so subversiv ausdrückte, und zur humanistischen Ikonographie der neuen Zeit, von der er noch gar keinen Gebrauch machte, gleiche Distanz. So wirkte Boschs Kunst schon auf die Zeitgenossen und Nachgeborenen mit einer faszinierenden Fremdheit, welche die Nachahmer und Fälscher auf den Plan rief. Die Fälscher bestätigen nur den Verdacht, dass seine Kunst ganz an seine Person gebunden war und keinen allgemeinen Stil begründete. Nur in Pieter Bruegel d. Ä. fand Bosch einen kongenialen Fortsetzer.

Der *Garten der Lüste* ist geradezu der klassische Fall für die Widersprüche in Boschs Kunst, vor der die üblichen Methoden der Ikonographie versagen. Das Triptychon benutzt eine Altarform, ohne ein Altar gewesen zu sein, und verwendet biblische Themen, ohne sich mit einer Nacherzählung der Bibel zu begnügen. Die Probe aufs Exempel liefert die Mitteltafel, deren Sinn so lange umrätselt war. Sie scheint das biblische Paradies darzustellen und bleibt doch darin Fiktion, dass es dieses Paradies, so wie wir es hier zu sehen bekommen, nie gegeben hat. Es kommt also darauf an, in der Themenwahl die Fiktion zu entdecken, trotz aller biblischen Absicherung, und die Fiktion als zeitgemäßen Ausdruck einer Kunst zu

verstehen, die den Anspruch auf eine poetische Freiheit oder Freizügigkeit erhob. So konnte es auch geschehen, dass Bosch im gleichen Werk das paradiesische Leben von Adam und Eva ins Spiel bringt, ohne vom Sündenfall Notiz zu nehmen. Endlich ist auch die menschenlose Welt, im Prozess der Schöpfung, auf den Außenflügeln als eigenes Thema eines Gemälde viel ungewöhnlicher, als es auf den ersten Blick erscheint, wenn man nur die Werkform Ernst nimmt und darin das Thema als pointierten Prolog zur Innenansicht des Triptychons entdeckt. Deshalb vermute ich auch, dass die beiden Ansichten des Werks, in geschlossenem und in geöffnetem Zustand, einer Inszenierung dienten, die auf den Festen des Grafen von Nassau mit Lust praktiziert wurde. Im nassauischen Palais in Brüssel war das Triptychon Bestandteil einer originellen Sammlung von Exotika, welche die Kunst- und Wunderkammer in einem sehr frühen Stadium repräsentierte.

Bosch malte das biblische Paradies so, als wäre es jenes, von dem die alten Geographen glaubten, es läge in einem unerreichbaren Winkel der Erde. Und doch handelt es sich nicht um jenes Paradies, das von Adam und Eva nach demSündenfall verlassen wurde. Boschs Paradies liegt nicht mehr in einer verlorenen Zeit, sondern ganz außerhalb jeder Zeit. Die Darstellung des Sündenfalls hätte die paradiesische Menschheit des Hauptbildes wieder in die Zeit zurückversetzt. Dennoch ist der Sündenfall im Triptychon die unsichtbare Überleitung zum Höllenflügel. Dort nämlich erscheint die Welt nach dem Sündenfall, so wie sie Bosch verstand und fortwährend im Leben erfuhr. Boschs Hölle liegt nicht im Jenseits, sondern auf der Welt. Das zeigen alle die Betrügereien und Täuschungen, auch wenn sie bereits einer nachzeitlichen Bestrafung ausgesetzt sind. Die narrative Struktur des Gemäldes ist von einer ganz und gar subversiven und doch stringenten Logik. Die Überleitung vom biblischen (links) zum utopischen (Mitte) Ort wählt die Erzählweise der Fiktion. Die Überleitung zum Höllenflügel dagegen bricht die Fiktion in der abrupten Rückkehr zur Realität, die eine höllische Realität ist, und löst gerade in dieser Antithese die Fiktion der schönen Gegenwelt auf.

Thomas Morus erfand zur gleichen Zeit den Begriff der Utopie, denn er suchte nach einem griechischen Namen, der möglichst authentisch antik klang, für die Insel, die es nicht gibt. Dabei bediente er sich der Fiktion der alten Reiseliteratur, in der die Phantasie dorthin reiste, wo die Welt gänzlich anders war. Die Insel, die er beschreibt, liegt nicht in einer anderen Zeit, sondern in einem anderen Raum. Der Autor beruft sich auf einen Reisenden, der gerade von der Insel zurückgekehrt ist. Die Bewohner der Insel sind keine Naturmenschen, wie sie Bosch schildert, sondern Mitglieder einer besseren Zivilisation, die zur europäischen Gesellschaft in einem uneinholbaren Kontrast steht. Die Insel liegt hinter dem Meer, und doch vertritt sie nicht die Neue Welt, in der gerade die Leiden der Kolonisation begonnen hatten. Als Gegenbild zu Amerika rettet sie vielmehr den lange erträumten Ort des Glücks. Gerade darin liegt die Utopie. Die alte Hoffnung, dass Reisen genügten, um eine bessere Welt zu entdecken, ließ sich nur noch aufrecht erhalten, wenn man sie in die Imagination verlegte.

LITERATUR

A. ALLGEMEINE LITERATUR ZU BOSCH:

C. de Tolnay, H. B. (B. Baden 1965);
G. Unverfehrt, H. B. Studien zur Rezeption seiner Kunst (Berlin 1980);
D. Hammer-Tugendhat, H. B. Eine histor. Interpretation seiner Gestaltungsprinzipien (München 1981);
R. H. Marijnissen, H. B. Das vollständige Werk (Köln 1999).
Vgl. auch H. Belting – C. Kruse, Die Erfindung des Gemäldes (München 1994) S. 86ff.;
J. L. Koerner, Bosch's Contingency, in: G. v. Graevenitz - O. Marquard (Hg), Kontingenz (München 1998) S. 245ff.;
Jos Koldeweij u.a. (Hg), Katal. der Ausstellung »Jheronimus Bosch. Alle schilderijen en tekeningen« (Rotterdam, Museum Bojimans Van Beuningen 2001).

B. LITERATUR ZUM ›GARTEN DER LÜSTE‹:

Belting - Kruse (wie A) S. 123ff. und 272f. mit Bibliogr.; J. Wirth, H. B. Der Garten der Lüste. Das Paradies als Utopie (Frankfurt 2000); P. S. Beagle, Der Garten der Lüste (Köln 1983); J. und M. Guillaud, H. B. The Garden of earthly delights (N. York 1988); P. Vandenbroeck, J. B. zogen. Tuin der Lusten, in: Jaarb. kgl. Mus. v. Schone Kunsten, Antwerpen 1989, S. 9-210 und 1990, S. 9-192; J. Wirth, Le Jardin des Délices de J. B., in: Bibl. d'Humanisme et Renaissance 50, 1988.3, S. 545ff.; E. Kessler, Le Jardin des Délices et les fruits du Mal, in: Cahiers du Léopard 6, 1997, S. 177ff; M. Bergman, The Garden of Love, in: Gaz. Beaux-Arts 115, 1990, S. 191ff.; Marijnissen (wie A) S. 84ff.; I. M. Gómez, Analyse du triptyque, in: Guillaud (wie oben) S. 11ff. und 255ff.; R. Berger - D. Hammer-Tugendhat (Hg), Der Garten der Lüste (Köln 1985); K. Moxey, The case of the Garden of Earthly Delight, in: N. Bryson (Hg), Visual Culture (1994) S. 104ff.; D. Kamper, Unmögliche Gegenwart. Zur Theorie der Phantasie (München 1998); Pilar Silva Maroto, Hg., El jardin de las delicias de El Bosco. Copias, estudio tecnico y restauraciu (Ausstellungs-Katalog Prado 2000).

C. KAP. 1: DIE GESCHICHTE EINER FASZINATION

A. Breton, Art Magique (P. 1957); P. S. Beagle (s. unter B). - Zu Fra Siguënza s. J. Snyder, Bosch in Perspective (N. J. 1973) S. 34; J. de Siguënza, Historia de la Orden de S. Geronimo, hg. J. C. Garcia (Madrid 1909) Bd. 2, S. 635ff.; Tolnay (wie A) S. 401ff. - Zu Quevedo s. F. de Quevedo, Die Träume (Frankfurt 1966) S. 36 und Wirth, 2000 (wie B) S. 20f. - Zu W. Fraenger s. I. Weber-Kellermann, hg, W. Fraenger, Von Bosch bis Beckmann (Köln 1985) S. 15ff. und 332ff. (Biographie). - Zur Alchemiediskussion s. u. a. J. van Lennep, Art et Alchimie (Brüssel 1966); J. Chailley, J. B. et ses symboles (Brüssel 1978) und M. Yourcenar, Die schwarze Flamme (München 1991).

D. KAP. 2: IN EINEM GEMALTEN LABYRINTH DES BLICKS

Zur Erschaffung der Welt s. auch Belting - Kruse (wie A) S. 126. - Zu Adams Nomenklatur und der Ursprache s. U. Eco, Die Suche nach der vollkommenen Sprache (München 1993). - Zum Exotismus s. G. Pochat, Der Exotismus während des Mittelalters u. der Renaissance (Stockholm 1970); zu Cyriacus u. Umkreis s. Ph. W. Lehmann, Cyriacus of Ancona's Egyptian Visit and its Reflections in G. Bellini and H. Bosch (N. York o.J.) S. 17 (Rizzoni), S. 15f. (Bosch) und Abb. 47 (Schongauer); R. A. Koch, M. Schongauer's Dragon Tree, in: Print Review 5, 1976, S. 115ff. - Zur Tundalus-Legende in der Fassung des 12. Jhs. A. Wagner, hg, Visio Tundali (Erlangen 1882). - R. Hammerstein, Diabolus in Musica (Bern 1974) S. 106ff. - Zur Zeichnung Boschs in der Albertina (27.7 x 21.1 cm) s. Tolnay (wie A) S. 389 und Abb. 323.

E. KAP. 3: DER MALER IN SEINER STADT

Zuletzt s. ausführlich und mit neuen Ergebnissen Jos Koldeweij, Jheronimus Bosch in zijn stad, in: Katal. Rotterdam 2001 (s. unter A.) S. 20ff. - Vgl. im übrigen P. Gerlach, Les sources pour l'étude de la vie de J. B., in: Gaz. Beaux-Arts 71, 1968, S. 109ff.; J. K. Steppe, in: J. B. Bijdragen (1967) S. 5ff; Marijnissen (wie A) S. 11ff.; zur Mitgliedschaft in der Bruderschaft G. C. M. van Dijk, De Bossche Optimaten (1973). - Zum Text Guevaras s. X. de Salas, El Bosco en la literatura espanola (Barcelona 1943) S. 9ff.; Snyder wie C) S. 28ff. - Zur Rezeption Boschs s. L. Silver, Second Bosch. Family resemblance and the marketing of art (1998). - Zu den Boschgemälden im Besitz Guevaras s. J. Folie, in: Bull. Inst. R. du Patrimoine artistique 6, Brüssel 1963, S. 183 ff. - Zu Antiphilos und der Grillenmalerei s. C. Plinius Secundus d. Ä., Naturkunde Buch 35.114 (hg. R. König, München 1978, S. 86). - Zu dem Epos »Baldus«, das 1517 in Venedig im Druck erschien, und zum »makkaronischen« Stil s. B. Croce, Poeti e scrittori del Rinascimento 1 (Bari 1945) S. 154ff. und E. Bonora, in: Giornale Storico d. Letteratura Italiana 132, 1955, S. 1ff. - Zum »Narrenschiff« vgl. Belting-Kruse (wie A) S. 90f. und Taf. 255. - Zu Sebastian Brant, Das Narrenschiff, s. die Ausgabe von H. J. Mähl (Reclam Univ. Bibl. 1992) mit Lit. u. die grundlegende Ed. von F. Zarnke (Leipzig 1854) (dort auch S. 250ff. die Texte des Straßburger Predigers). - Zu Boschs Zeichnungen s. Tolnay (wie A) S. 387ff. mit Abb. und Marijnissen (wie A) S. 453ff., zur Deutung der-Zeichnung des Waldes s. Koldeweij (wie oben) (dort auch im Katalog die Erkenntnisse über den »Landstreicher« als Teil eines Triptychons.

F. KAP. 4: IM PALAIS NASSAU

Zur Erwähnung des Werks im Nassauer Stadthaus s. E. Gombrich, The earliest description of Bosch's Garden of Delight, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 30, 1967, S. 403ff. – Zu Hendrik von Nassau immer noch maßgeblich F. Rachfahl, Wilhelm von Oranien und der niederländische Aufstand Bd. I (Halle 1906) bes. S. 79ff., 90, 102f. (Briefe), 106ff. (Charakterbild und Kunstbeziehung); O. Meynardus, Der Katzenellenbogensche Erbfolgestreit (Wiesbaden 1899) mit Hendriks Briefen Nr. 8 (Cranach) und 61 (Neue Welt); E.M. Kavaler, Being the Count of Nassau, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 44, 1993, S. 13ff. (mit dem Grabmonument, das Hendrik für Engelbrecht in Breda errichtete); J.H. van Hooydonk, Graaf Hendrik III van Nassau-Breda (Breda 1995). – Zum Kastell in Breda s. die große Monographie von G.W.C. van Wezel. Het palais van Hendrik III graaf van Nassau te Breda (Zwolle 1999). – Zur Bibliothek s. den Katalog der Ausstellung »Boeken van Oranje Nassau (Den Haag, Museum Meeromanno-Westrenanium 1998). – Zur Heirat mit der Erbin Mendoza s. H. Nader, The Mendoza Family in the Spanish Renaissance (New Brundwick 1979).

Zum Porträt Hendriks im Kimbell Art Museum (57,2 x 45,8 cm) s. S. Herzog, J. Gossaert called Mabuse, Diss. Bryn Maur 1968, S. 130 Nr. 21; V.I. Stoichita, Das selbstbewußte Bild (München 1998) S. 237; Vor allem ausführlich A. Mensger, Tradition und Aufbruch. Das Werk von J. Gossaert (Diss. Heidelberg 2000) im Druch. – Zu Philipp von Burgund ebenda sowie die Biographie von J. Stark, Philips van Bourgondië (Zutphen 1980). – Zu Herkules und Deianira s. Antonio de Beatis (s.u.) und im Werk Gossaerts s. Mensger (s.o.) sowie Herzog (s.o.) S. 88ff Nr. 57 und R. Kray – S. Oettermann, Herakles/Herkules (Basel 1994) Nr. 1848.

Zu A. De Beatis s. Gombrich (wie oben, 1967) und L. Pastor, Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona ... beschrieben von A. de Beatis (Freiburg 1905) S. 64f. und 116f. sowie J. R. Hale, The travel journal of A. de Beatis (London 1979) S. 93f. – Zum Dokument in Lille s. R.H. Marijnissen (s. unter A) S. 13. – Zum Wiener Gerichtstriptychon s. R. Trnek, Das Weltgerichtstriptychon von H.B. (Wien 1988). – Zu Dürers Reisebricht s. H. Rupprich (Hg), Dürers Schriftlicher Nachlaß Bd. 1 (Berlin 1956) S. 155.

Zum Sammlerwesen auf dem Weg zur Kunst- und Wunderkammer s. Th.H. Lunsingh Scheurleer, Early Dutch Cabinets of Curiosities, in: O. Impey – A. Mac Gregor (Hg.), The origins of museums. The cabinet of curiosities (Oxford 1985) S. 115ff.; H. Bredekamp, Antikensehnsucht und Maschinenglauben (Berlin 1993); M. Kemp, in: C. Farago (Hg.), Reframing the Renaissance (Yale Univ. Press 1995) S. 177ff. – Zur Sammlung Margaretes s. die noch ungedruckte Habilitationsschrift, für deren Einsichtnahme ich Frau D. Eichberger danken möchte: Die Sammlung Margaretes von Österreichs. Mäzenatentum, Sammelwesen und Kunstkennerschaft am Hof van Savoyen in Mecheln (Saarbrücken 1999). – Zum Stadthaus der Nassaus s. Th. Roest van Limburg, Voormalige Nassausche Paleizen in België, in: Onze Kunst 12.6, 1907, S. 79ff. sowie K. Vetter, Am Hofe Wilhelms van Oranien (Stuttgart 1990) mit Abbildung von Schoors Gemälde. – Zur benachbarten Residenz des Herrscherhauses s. K. De Jonge, Het palais op de Coudenberg te Brussel, in: Belg. Tidskrift voor Oudheidkunde 60, 1991, S. 5ff.

Zu den frühen Kopien von Boschs Gemälde s. Unverfehrt (s. unter A) S. 91f. Nr. 161 und P. Silva. – Zu den Teppichen s.o. Kurz, Four Tapestries after H. Bosch, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 30, 1967, S. 150ff.; V. en Guy Delmarcel, Kgl. Pracht in Couden zijde. Vlaamse Wandtapijten van de Spaanse Kroon (Amsterdam, Katal. d. Ausstellung 1993) S. 91ff.; P. Silva Maroto (s. unter B) Nr. 1-5. P. Junquera de Vega – C. Herrero Carretero, Catalogo de Tapices del Patrimonio Nacional I (Madrid 1986). – Zu dem Pariser Inventaar s. Schneebalg – Perelman, Richesses du garde – meuble parisien de François I., in: Gaz. des Beaux-Arts 78, 1971, S. 289f.

G. KAP. 5: EINE LÜCKE IN DER BIBEL

Zu den Triptychen Boschs s. zuletzt L.F. Jacobs, The triptychs of H.B., in: Sixteenth Century Journal 31.4, 2000, S. 1038ff.; zum Triptychon als Werkform s. zuletzt A. Neuner, Das Triptychon in der frühen Niederländischen Malerei (Frankfurt 1995) mit weiterer Lit. – Zum Wiener Triptychon mit dem Jüngsten Gericht s. Trnek (s. unter F.), zum Heuwagen-Triptychon s. Unverfehrt (s. unter A.), der das Exemplar im Prado für eine Kopie hält, mit Diskussion der verschiedenen Fassungen sowie Koerner, 1998 (s. unter A.) S. 264ff. und Marijnissen (s. unter A.) S. 52ff. – Zur Diskussion der biblischen Grundlage unseres Werks s. Belting – Kruse (s. unter A.) S. 123ff. mit Belegen und Wirth (s. unter B) S. 43ff. – Zur biblischen Darstellung und Begriffsgeschichte des Paradieses s. Reallexikon für Antike und Christentum, Lexikon für Theologie und Kirche sowie Wörterbuch zum Neuen Testament unter den einschlägigen Begriffen Paradies, Eden, Sündenfall sowie R.R. Grimm, Paradisus coelestis, Paradisus terrestris (München 1967). – Zu Dionysius dem Kartäuser s. Wirth (s.o.) S. 43ff. (dort auch S. 69 zu Luther) und: Dionysius der Kartäuser, Opera Omnia Bd. 22 (Montreuil 1930) S. 150ff. und S. 185ff. – Zu den Tafeln im Dogenpalast in Venedig s. Tolnay (s. unter A.) S. 110ff.; Marijnissen (s. unter A.) S. 300ff. mit Nachweisen der Texte Ruusbroecs. – Der Nachweis in der Sammlung Grimani bei Th. Frimmel (Hg.), Der Anonimo Morelliano (Marcanton Michiels Notizia d'opere del disegno) (Wien 1888) S. 102f. (die Einträge stammen aus dem Jahr 1521). – Zum Triptychon des D. Bouts und seiner Ikonographie vgl. A. Chatelet, Sur un jugement de D.B., in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 16, 1965, S. 17ff. und Belting – Kruse (s. unter A.) S. 213f. – Zum Narrenschiff des Sebastian Brant vgl. die Angaben unter E. – Zum Lob der Torheit des Erasmus s. W. Schmidt – Dengler (Hg.), Ausgewählte Schriften des Erasmus Bd. 2: Moria's Enkomion (Darmstadt 1975) und die Ausgaben von A. Hartmann (1960) und in der Reihe Diogenes (Zürich 1987). Vgl. dazu J. Huizinga, Erasmus (Haarlem 1924); M. Foucault, Histoire de la Folie (Paris 1961); B. Könneker, Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus (Wiesbaden 1966). – Zu den Randillustrationen Holbeins a. d. J. 1515–16 s. U. Schultz (Hg.), Erasmus von Rotterdam, Lob der Torheit mit den Handzeichnungen H. Holbeins d.J. (Bremen 1966).

H. KAP. 6: PARADIESE. EIN WETTBEWERB DER TRÄUME

Zur Kartographie s. J.B. Harley und D. Woodward (Hg.), The History of Cartography Bd. 1 (Chicago 1987) und zum Konflikt mit lokalen Karten anderer Kulturen D. Leibsohn, Colony and Cartography, in: C. Farago (Hg.), Reframing the Renaissance. Visual culture in Europe and Latin America (Yale Univ. Press 1995) S. 265ff. – Zur Nomenklatur des Paradieses s. die Nachweise unter G. – Zu Dürers Zeichnungen der Löwen u. des Walrosses s. F. Winkler, Die Zeichnungen A. Dürers Bd. IV. (Berlin 1939) S. 20ff. mit Nr. 779, 781, 823 und 824 (dort auch S. 42 Nr. 822 zur Zeichnung des Tiergartens); vgl. I.M. Massing, The quest for the exotic: A. Dürer in the Netherlands, in: I.A. Levenson (Hg.), ca. 1492. Art in the age of exploration (Washington 1991) S. 514ff. – Zu Dürers Bemerkungen über den Garten s. Rupprich (Nachweis s. unter F). – Zum Garten und Wildgehege des herzogl. Palasts auf dem Coudenberg s. A. Henne – A. Wauters, Histoire de la Ville de Bruxelles Bd. 3 (Brüssel 1845) S. 329ff.; vor allem P. Saintenoy, Les Arts et les Artistes à la Cour de Bruxelles Bd. 1 (Brüssel 1931) S. 65ff. mit den meisten der genannten Quellen (s. auch Bd. 2 S. 144ff.); P. Lombaerde, P. Sardi und die Wasserkünste des Coudenberg Gartens, in: Gartenkunst 3.2, 1991, S. 159ff. (zur späteren Geschichte und den Wasserspielen); K. de Jonge, Der herzogl. und der kaiserl. Palast

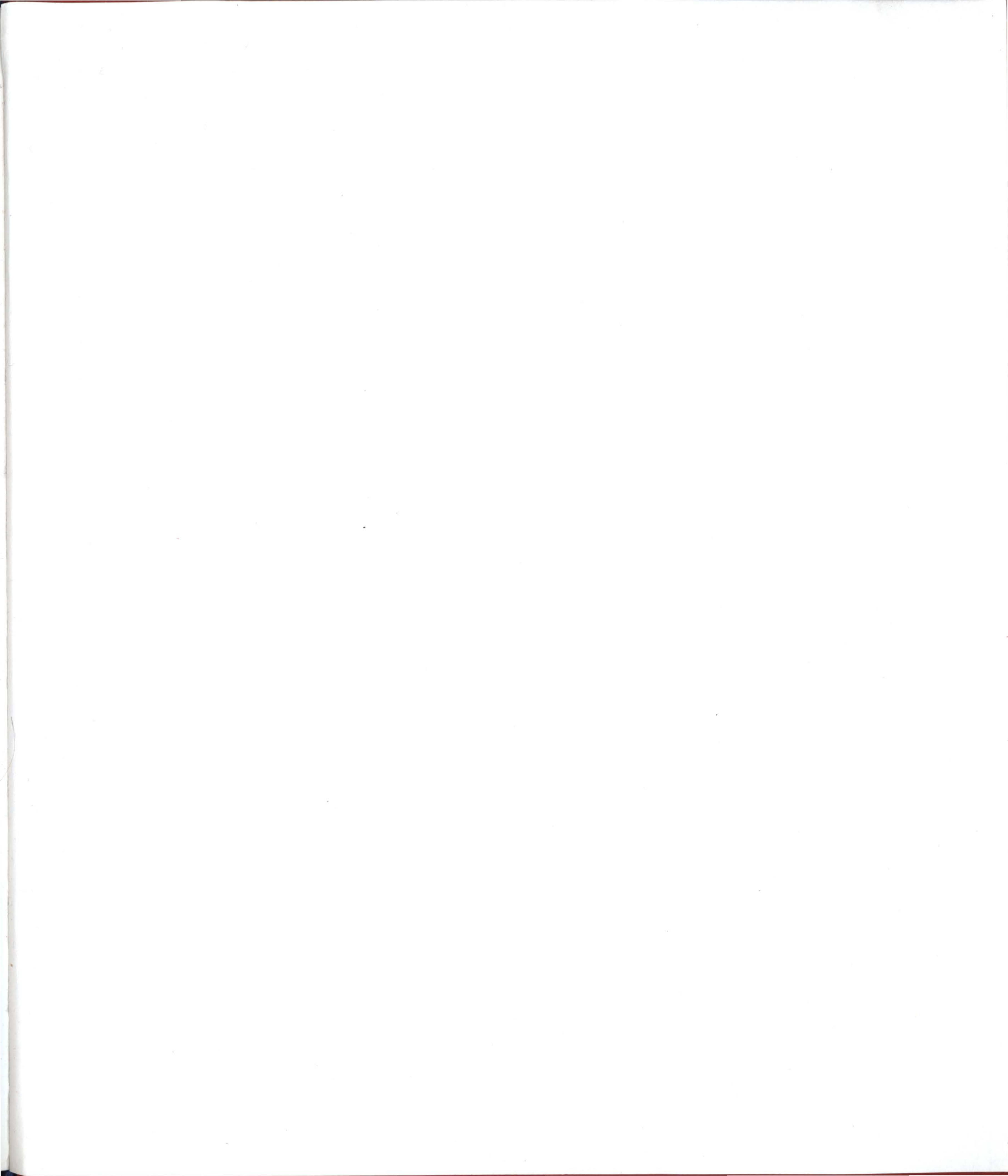
zu Brüssel, in: Jahrb. des Zentralinstituts f. Kunstgesch. München Bd. 5–6, 1990, S. 253ff. und dies., Het paleis op de Coudenberg te Brüssel, in: Belgisch Tidskrift voor Oudheidskunde 60, 1991, S. 5ff. – Zur Geschichte des Renaissancegartens in den Niederlanden s. den Katalog der Ausstellung Tuinen van Eden, hg. R. de Herdt (Gent 2000) passim und S. 34f. sowie 121f. zu Brüssel. – Die Arbeit über die Tierhaltung s. bei C. Lazzaro, Animals as cultural signs, in: Farago, 1995 (s.o.) S. 197ff. – Zu den Sammlungen mit Beutestücken aus der Neuen Welt s. P. Vandenbroek, America: Bride of the Sun (Katalog Antwerpen 1991) S. 99ff.; A. Shelton, Cabinets of transgression and the incorporation of the New World, in: I. Elsner – R. Cardinal (Hg.), The cultures of collecting (London 1994) S. 177ff. – Zu Dürers Anteil s. D. Eichberger, Naturalia and Artefacta: Dürer's nature drawings and early collecting, in: D. Eichberger – C. Ziska (Hg.), Dürer and his culture (Cambridge 1998) S. 13ff. – Der Bericht Dürers bei Rupprich (s. unter F) S. 155. – Zur Auseinandersetzung mit den Bildern der Azteken grundlegend s. S. Gruzinski, La guerre des images (Paris 1990) S. 23ff. (Columbus), 30ff. (Petrus Martyr) und 44ff. (die Wende seit H. Cortès). – Zum modernen Primitivismus und seinen Mythen des Ursprungs s. H. Belting, Das unsichtbare Meisterwerk (München 1998) S. 37ff. und 388ff.

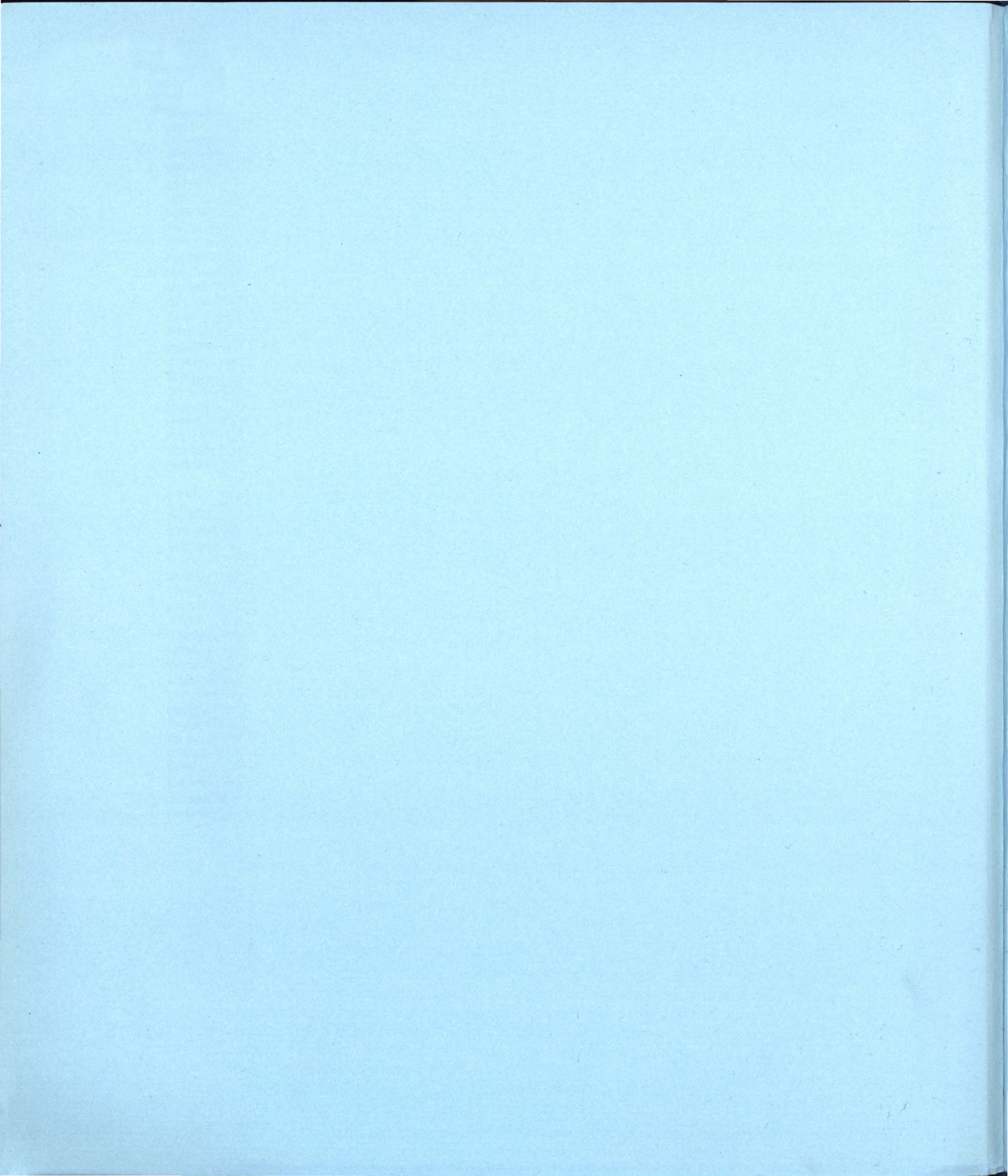
I. KAP. 7: DIE INSEL NIRGENDWO

Die heute verbindl. Ausgabe: E. Surz – J.H. Hexter, Utopia (Complete Works of Th. More Bd. 4, Yale Univ. Press 1965). – Vgl. auch G.M. Logan – R.M. Adams (Hg.), Th. More: Utopia (Cambridge 1988) mit den Briefen und Widmungen in den frühen Ausgaben S. 112ff. (zu diesen s. P.R. Allen, Utopia and European Humanism: the function of the prefatory letters and verses, in: Studies in the Renaissance 10, 1963, S. 91 ff.). – Zum Autor s. die große Biographie von P. Berglar, Die Stunde des Thomas Morus (Köln 1978, 1999[4]) mit einem Kapitel zur Utopia (S. 211ff.). – Zur Utopia zuletzt C. Ginzburg, No island is an island. Four glances at English literature in a world perspective (N. York, Columbia Univ. Press 2000) S. 1ff. (The old world and the new seen from nowhere). – Zum Begleitbrief Mores an Gillis s. Logan – Adams (s.o.) S. 3ff. – Zur Rolle Lukians in der literarischen Tätigkeit von More und Erasmus s. umfassend C. Robinson, Lucian and his influence in Europe (London 1979) S. 129ff. (The imaginary voyage) und 165ff. (Erasmus) sowie Ginzburg (s.o.). Die »wahren Geschichten« mit deutscher Übersetzung bei K. Mras (Hg.), Die Hauptwerke des Lukian griechisch und deutsch (München 1954) S. 329ff. (dort die entsprechende Passage der Einleitung) und 402ff. (Insel der Träume). – Zur Charakterisierung Mores durch Erasmus s. die Widmung des Lobs der Torheit (s. unter G) und die Briefe 191 und 193 in der Ausgabe von Allen (s. unter K). Zur Bedeutung der Ekphrasis und der Analogie mit der Malerei s. Ginzburg (s.o.) S. 5ff. und 13ff. – Zu Busleyden s. H. de Vocht (Hg.), J. de Busleyden. His life and writings (Turnhout 1950). – Zu Budés Brief s. Logan – Adams (s.o.) S. 115 ff. – Zur Basler Ausgabe s. unter K.

K. KAP. 8: DIE FIKTION IM HUMANISTISCHEN PORTRÄT

Zur Basler Ausgabe der Utopia von 1518 mit den Holzschnitten des A. Holbein s. W. Hes, Ambrosius Holbein (Straßburg 1911) S. 70ff.; Katalog: Die Malerfamilie Holbein in Basel (Basel 1960) Nr. 121 und Abbildung S. 160 sowie S. Morison – N. Barker, The likeness of Thomas More (Oxford 1963) S. 5 und 68. – Zum Garten als Pardies s. Nachweise unter H. – Zum Brief Mores an Erasmus vom 15.12.1516 s. P.S. Allen, Opus Epistolarum Desiderii Erasmi Rotteradami Bd. 2 (Oxford 1910) Nr. 502. – Zum Lob der Torheit s. die Nachweise unter G. – Zur Einleitung der Utopia u. dem Widmungsbrief an Gillis s. die Nachweise unter I. – Zum offenen Brief an M. van Dorp und zum Fürstenspiegel s. Berglar (s. unter I) S. 229ff. und A.J. Gail, Erasmus von Rotterdam (Rowohlts Monographien 1974) S. 59ff. und 79ff. – Die Ausgabe des Fürstenspiegels bei G. Christian (Hg.), Institutio Principis Christiani (Ausgew. Schriften Bd. 5, Darmstadt 1968). – Zu den Porträts des Quentin Massys s. L. Campbell u.a., in: The Art Bulletin 908, 1978, S. 716ff. (dort auch Diskussion der Briefe) und L. Silver, The paintings of Quentin Massys (Oxford 1984) S. 105ff. – Die einschlägigen Briefe der Freunde, die sich auf die Bilder beziehen, in der lateinischen Briefausgabe von P.S. Allen (s.o.) Nr. 584, 597, 601, 616, 654, 669 und 681 (Absendung der Porträts) und 684 (langer Brief Mores mit den Versen, die er für die Gemälde verfasste) sowie 687 und 688 (die englische Übersetzung in der Ausgabe von R.A. Mynors und D.F. Thomson, The correspondence of E., Toronto 1975, war mir nicht zugänglich). Zur Bedeutung des Humanistenporträts s. H. Belting, Wappen und Porträt, in: H. Belting, Bild-Anthropologie (München 2001) S. 136ff. – Zur Rolle Holbeins und seiner Porträts des Thomas More s. Morison – Barker (s.o.) S. 7ff. (dort auch Hinweis auf Baldinucci) sowie den Katalog: Holbein and the Court of Henry VIII (The Queen's Gallery, Buckingham Palace 1978) S. 25ff. (More) und S. 31 (Erasmus).





KUNST BEI PRESTEL

(Eine Auswahl)

Altniederländische Malerei

Von Rogier van der Weyden bis Gerard David

Von Otto Pächt. Hrsg. von Monika Rosenauer.

264 Seiten mit 221 Abbildungen, davon 33 in Farbe.
ISBN 3-7913-1389-4. Leinen.

Van Eyck

Die Begründer der altniederländischen Malerei

Von Otto Pächt. Hrsg. von Maria Schmidt-Dengler.

224 Seiten mit 28 Farbtafeln und 126 einfarbigen Abbildungen.
ISBN 3-7913-1033-X. Paperback.

Gustave Courbet

Der Ursprung der Welt. Ein Lust-Stück.

Von Günter Metken.

80 Seiten mit 64 Abbildungen, davon 35 in Farbe.
ISBN 3-7913-21775-X. Gebunden.

Rembrandt

Von Otto Pächt. Hrsg. von Edwin Lachnit.

256 Seiten mit 245 Abbildungen, davon 64 in Farbe.
ISBN 3-7913-1156-5. Leinen.

Matthias Grünewald

Von Horst Ziermann.

208 Seiten mit 146 Abbildungen, davon 82 in Farbe.
ISBN 3-7913-2432-2. Gebunden.

Bilder, die die Welt bewegten

Von Lascaux bis Picasso

Von Klaus Reichold und Bernhard Graf.

192 Seiten mit 254 Abbildungen, davon 199 in Farbe.
ISBN 3-7913-1975-2. Gebunden.

Prestel Lexikon Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert

384 Seiten mit ca. 1400 Stichworten und 647
meist farbigen Abbildungen.
ISBN 3-7913-2173-0. Gebunden.

Weltgeschichte der Kunst

Von Hugh Honour und John Fleming.

816 Seiten mit 1837 Abbildungen, davon über 900 in Farbe.
ISBN 3-7913-2425-X. Gebunden.



Prestel

München · Berlin · London · New York

www.prestel.de



Der Autor deutet den »Garten der Lüste« des Hieronymus Bosch weder als häretisches Geheimdokument noch als eigenwillige Illustration der Schöpfungsgeschichte, sondern als eine gemalte Utopie, die am burgundischen Hof in Brüssel zum Vergleich mit den Berichten aus der Neuen Welt einlud. Das Werk entwirft die Vision einer Menschheit im Paradies, die den Sündenfall nicht erlebte.

